

Walhalla und Salvatorkirche

Der Ehrentempel zwischen Bildungsgarten und ästhetischer Landschaft

Von Veit Loers

Auch noch heute, fast 140 Jahre nach ihrer Entstehung, stellt die Walhalla eine architektonische Provokation dar. Grund dafür ist nicht allein die Form des griechischen Tempels, sondern die Tatsache, daß dieser Tempel inmitten einer deutschen Landschaft steht — auf den bewaldeten Anhöhen über der Donau unweit Regensburg. Dieser Natureffekt ist es, der die Walhalla von ähnlichen klassizistischen Monumenten in Städten unterscheidet und sie auch in Hinblick auf ihre inhaltliche Intention heraustreten läßt.

So bleibt, nachdem die Baugeschichte fast lückenlos geklärt ist¹, die Frage nach den Ursachen und den Konsequenzen einer solchen Verbindung von Landschaft und Monument offen, ja sie fordert dazu heraus, die ideengeschichtliche Tragweite dieser Symbiose ins Auge zu fassen.

Ausgangspunkt soll ein Gemälde Leo von Klenzes sein, des Erbauers von Walhalla, das dieser drei Jahre vor deren Einweihung malte². Dargestellt ist inmitten einer heroischen, mediterran anmutenden Landschaft, dem Donautal östlich Regensburgs, der dorische Peripteros im ersten Licht der aufgehenden Sonne. Errichtet über gewaltigen Terrassen beherrscht er den Bräuberg und öffnet den Blick auf den Scheuchenberg, das noch unregulierte Flußbett und die rechts sich anschließende Ebene des Gäubodens mit ihren fruchtbaren Feldern. Auffällig und dominierender noch als Walhalla erhebt sich jedoch im Vordergrund über Gehöften eine mittelalterliche Kirche auf hohem Unterbau mit Treppen und Kreuzwegkapellen. Es ist die kleine Wallfahrtskirche St. Salvator, die heute

Das Thema des Aufsatzes ist in verkürzter und vereinfachter Form im Mai 1978 als Vortrag gehalten worden im Rahmen einer Vortragsreihe der Universität und der Volkshochschule Regensburg. Das Thema der Gesamtveranstaltung, die durch einen geplanten überdimensionierten Brückenbau gegenüber der Salvatorkirche motiviert wurde, hieß: Die Walhalla und ihre Landschaft. Ein Abdruck der Vorträge, hrsg. von Jörg Traeger, ist im Entstehen.

¹ Ruprecht Stolz, Die Walhalla. Ein Beitrag zum Denkmalsgedanken im 19. Jahrhundert. Phil. Diss., Köln 1977. Die erste grundlegende Untersuchung über die Baugeschichte. Durch ihre Aufarbeitung des gesamten Quellenmaterials und der älteren Walhalla-Literatur für jede weitere Beschäftigung mit dem Thema unentbehrlich. Um den Anmerungsapparat zu kürzen, werden archivalische Nachweise und älteres Schrifttum weggelassen, sofern sie bei Stolz enthalten sind.

² Öl auf Leinwand; 80 : 125 cm; originaler klassizistischer Rahmen mit ornamentierten Gipsauflagen in Goldbronze; Rechts unten Monogramm und Jahreszahl 1839. Museum der Stadt Regensburg Inv. Nr. K 1965/14. Leo von Klenze als Maler und Zeichner, Ausstellungskatalog der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München 1977, Nr. G 6 (Norbert Lieb, Bearb.).

in Höhe des östlichen Ortsausganges von Donaustauf am Fuße des Bräubergs liegt. Klenze hat ihr eine majestätische Gestalt und Lage zuerkannt, die in ihrer Heroisierung mit der Landschaft vergleichbar ist, ihrer wahren Dimension und Bedeutung aber nicht entspricht. Was mag den Künstler bewegt haben, einem griechischen Tempel eine mittelalterliche Kirche gegenüberzustellen und das inmitten einer existierenden, aber doch ideal überhöhten Landschaft? Da kaum anzunehmen ist, daß es dem „Klassizisten“ Klenze um eine Demonstration der damals aktuellen Stilkontroverse ging, müssen es gewichtigere Gründe gewesen sein, die ihn veranlaßt haben, seiner bedeutsamen architektonischen Schöpfung ein mittelalterliches Repousoir beizufügen³. Um diesen Fragenkomplex beantworten zu können, verlohnt es sich, den Ursprüngen Walhallas und ihrer Standortwahl nachzugehen.

I. Das nationale Ehrenmonument als Bildungsarchitektur im Englischen Garten

Ausgang war zu Beginn des Jahres 1807 der Entschluß des Kronprinzen Ludwig von Bayern gewesen, ein Pantheon für berühmte Deutsche zu errichten. Er hielt sich damals in dem von Napoleon besetzten Berlin auf, von wo aus er ein Kommando in Polen übernehmen sollte⁴. Der Widerspruch zwischen nationaler deutscher Gesinnung und der durch seinen Vater Max Joseph vertretenen Bündnispflicht mochte in ihm jenen Gedanken ausgelöst haben, gleichsam als Legitimation seiner nationalen Gesinnung von der Nachwelt⁵. Der Schweizer Geschichtsschreiber Johannes von Müller, der 1807 in Berlin Vorlesungen hielt, schrieb seinem Bruder, der junge Bayernfürst habe ein Pantheon unternommen, in dem die Büsten fünfzig großer Deutscher von carrarischem Marmor stehen sollten⁶.

³ Die Bedeutung, die Klenze dem Gemälde beigemessen haben muß, geht daraus hervor, daß er es im Gegensatz zu anderen seiner Bilder selbst behalten hat. Durch seine Nachkommen gelangte es 1965 an das Museum der Stadt Regensburg. Vgl. Lieb, Ausstellungskatalog (Anm. 2), Klenze als Maler und Zeichner, 39.

⁴ Stolz, Walhalla, 18. Max Spindler, Die Regierungszeit Ludwig I., in: Handbuch der bayerischen Geschichte 4/I (1974) 94, Anm. 6.

⁵ In seinem 1809 geschlossenen Testament hat der Kronprinz seinen Vater „innigst und dringend“ gebeten, sein Vorhaben, im Englischen Garten bei München ein Denkmal „für große Teutsche“ zu errichten, prächtig und würdig durchzuführen. Stolz, Walhalla, Anm. 36, 299 (nach E. C. Conte-Corti, Ludwig I. von Bayern, 1960, 107). Vgl. zuvor den Brief vom 2. 10. 1808 an Johannes von Müller, wo Ludwig schreibt: „Walhalla ist kein Werk, für einen Kronprinzen, wäre zu kostspielig; soll ich einst König werden, errichte ich es, jetzt lasse ich die Büsten verfertigen. Hat aber das Schicksal mir diese Bestimmung nicht zgedacht, entstehe doch Walhalla; zeitig sorgend für diesen Fall werde ich schriftlich mein Vorhaben ausdrücken, meinem Stelleinnehmer an's Herz legend, es auszuführen, woran der Tod mich gehindert.“ Johann von Müller, Sämtliche Werke, hg. von Maurer-Constant Bd. 5 (1839—1840) S. XI.

⁶ Johannes von Müllers Sämtliche Schriften, hg. von Joh. Gg. Müller (1810—1840) 33. Teil, Biographische Denkwürdigkeiten, Briefe an den Bruder, S. 157, Brief vom 11. August 1807. Müller hielt im Februar 1807 eine Vorlesung über „Friedrichs Ruhm“, in dem er den uomo universale herauskehrte: an einem Tag sei der Preußenkönig Vater des Volks, Verteidiger und Beschützer des Reichs, Staatsmann, Künstler, Dichter, Gelehrter, Mensch, immer der große *Friedrich* gewesen, J. G. Müller, 25. Teil, kleine historische Schriften, 293.

Ohne ein Konzept zu dem geplanten Bau zu haben, ließ Ludwig bei Schadow, Rauch und anderen Berliner Bildhauern die ersten Büsten meißeln. Die Idee der Apotheose großer Männer gehörte als Teil eines säkularisierten Unsterblichkeitsglaubens und moralischer Implikationen auf die Nachwelt zum Allgemeingut der Aufklärung. In Deutschland hatten u. a. Sulzer und Herder auf das Weiterleben großer Geister in der Geschichte verwiesen und in diesem Sinne schrieb der Philosoph Cay Lorenz Hirschfeld in seinem „Versuch über den großen Mann“, die ungenau charakterisierten Züge großer Gestalten der Geschichte, die zerstreut lägen, müßten gesammelt werden. Man solle sie miteinander vergleichen und „aus ihnen das ganze Gemählde zusammensetzen“⁷. Indes sollten solche Geschichtsheroen, egal wo sie geboren seien, dem ganzen menschlichen Geschlecht angehören; sie seien gleichsam ein Eigentum aller Jahrhunderte und ein Erbteil späterer Nachkommenschaft⁸. Ludwigs Gedanke, solche großen Männer nach nationaler Eignung zu selektieren, ist nicht nur aus der Zeitsituation, der napoleonischen Okkupation Deutschlands zu verstehen. Auch hier gab die deutsche Aufklärung Vorbilder an die Hand. Zwar zehrte z. B. Herders „Idee zum ersten patriotischen Institut für den Allgemeingeist Deutschlands“ (1787) noch vom französischen Akademiegeist, doch sollte die Bewahrung der deutschen Geschichte und der Sprache sowie die Erstellung einer philosophischen Geschichte den Zusammenschluß der Nation fördern⁹. Jean Pauls *Friedenspredigt an Deutschland* z. B. war eine Aktualisierung dieses aufklärerischen Gedankenguts nach dem Zusammenbruch des Deutschen Reiches. Die Nation sollte sich außerhalb der Identität eines Preußen und Österreich finden, „dieser beiden Schildkrötenpanzer, welche Deutschland eingeschlossen haben und es zu ersticken drohen“¹⁰.

„In der neuen Ordnung der Zeiten“ konnte Kronprinz Ludwig deshalb unter *deutsch* all das begreifen, was deutscher Sprache war. Im Briefwechsel mit Johannes von Müller (1808) ist denn auch dies die Voraussetzung um Genosse Walhallas zu werden — ohne Unterschied des Standes und Geschlechts¹¹. Die Auswahl selbst vollzog sich nach einem frühhistoristischen Schema, dessen theoretische Voraussetzungen bei Herder zu finden sind. Dieser sieht die menschliche *Unsterblichkeit in der tätigen Fortwirkung des individuellen Geistes* und seiner Symbole: Kunst, Sprache, Wissenschaft, Gesetzgebung und Staatseinrichtung. Im Projizieren der Vergangenheit auf die Gegenwart und dieser in die Zukunft sei der Mensch erst er selbst und in Hinsicht auf die genannten Wirkungen eine „*fliessende Größe*“¹². Johannes von Müller gibt dem aufklärerischen Gedan-

⁷ Chr. Cay Lorenz Hirschfeld, *Versuch über den großen Mann* (1768) 34. Zur Apotheose der großen Männer vgl. Leopold Ettliger, *Denkmal und Romantik — Bemerkungen zu Leo von Klenzes Walhalla*, in: *Festschrift für Herbert von Einem* (1965) 65 f.

⁸ Hirschfeld, 40.

⁹ Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hg. von B. Suphan 16 (1967) 600 ff.

¹⁰ Zit. nach Ausgabe Offenburg 1946 (*Klassiker der Weltliteratur*), hrsg. Direction de l' Education Publique, Einleitung S. IX, aus den Vorarbeiten für die *Friedenspredigt*, die ursprünglich „*Morgendämmerungen*“ heißen sollte und im gleichen Jahr wie Fichtes „*Reden an die deutsche Nation*“ erschien, 1808.

¹¹ Briefe Königs Ludwigs von Bayern an Johannes von Müller, in: Maurer-Constant, *Johann von Müller* (Anm. 5) 5. Bd. S. IV, Brief aus München, vom 15. Februar 1808.

¹² Herder (Anm. 9), *Zerstreute Blätter, Über die menschliche Unsterblichkeit*, 1972, S. 44 und 45 f.

ken eine neue, in Walhalla verwirklichte Wendung, wenn er das Resümee seiner Menschheitsgeschichte zieht: Nach Aufzählung sovieler Staatsmänner der Vorzeit ergebe sich, daß sie nicht die Besten der Menschheit seien, sondern Werkzeuge, Räder, durch deren Maschinenwerk der Unsichtbare den mystischen Wagen der Weltregierung fortgeleitet habe¹³.

Für die Walhalla Ludwigs können demnach geschichtliche Gestalten vorgeschlagen werden, die große Gesinnungen hatten, auch wenn ihr Werk nicht vollendet wurde, oder Regenten wie Katharina II. von Rußland, die groß war, „soweit man es ohne Moralität sein kann“ und schließlich ein Haudegen wie Georg von Frundsberg als „Mann von ächter deutscher Kriegskunst“¹⁴. Nach Müllers Vorschlag sollte schließlich für jedes Fürstenhaus ein geeigneter Repräsentant stehen, ebenso für jeden Wissenschafts- und Kunstzweig, für geistliche Fürsten, für die deutsche Ritterschaft und auch für deutsche Helden, „die in fremden Waffen den Nahmen geehrt“¹⁵. In dieser enzyklopädischen Ordnung, die sich aus der Geschichte historische Charaktere wie von einem Schnittbogen nimmt, verbindet sich noch barocke Topik mit einer Art historisch-öffentlicher Physiognomik zu einem naiven Historismus, der sich den Geniekult Diderots und die Bildungsgeschichte Herders in national-synthetischer Absicht aneignet: „Möge Ihr Walhalla“, schreibt Müller an Ludwig, „den Geist der Gewesenen auf die Emporkeimenden leiten“¹⁶.

Für das Kunstmäzenatentum und insbesondere die Bauten Ludwigs I. war die Auswahl der Walhallagenossen als analoge Erscheinung präjudizierend. In ähnlicher Weise konnten später Exempla-Architekturen zu einem nationalen Bildungssystem innerhalb des Staatsgefüges verbunden werden¹⁷. Bedeutsamer aber ist die Tatsache, daß die *innere* Formation Walhallas nach einem adäquaten Äußeren und einem entsprechenden Standort verlangte. Johannes von Müller, der Ludwig in Berlin zu dem germanischen Namen Walhalla geraten hatte, übertrug

¹³ J. G. Müller, Johannes von Müller (Anm. 6), 6. Teil, Vierundzwanzig Bücher Allgemeiner Geschichte besonders der europäischen Menschheit (1797) 112.

¹⁴ Die aufschlußreiche Korrespondenz Müllers mit dem Kronprinzen, 8. 2. und 9. 8. 1808, Grundstock für die Auswahl der Walhallagenossen, wurde bereits 1830 veröffentlicht: König Ludwig und der Schweizerische Tacitus über die Walhalla, in: Das Inland. Nr. 278 und 279, 13./14. 10. 1830. Die Briefe Müllers dann auch bei J. G. Müller, Johannes von Müller (Anm. 6) 40. Teil, 1835, S. 14 ff. und 83 ff. Vgl. auch Ludwig I. von Bayern, in: Walhalla's Genossen (1842) 277.

Bereits 1832 erschien ein anonymes zweibändiges Werk über die Walhallagenossen: „Walhalla oder: Biographien der berühmtesten Teutschen aus allen Jahrhunderten“, München, Passau, Regensburg 1832. Die dort vertretene Auswahl stimmt nicht mit der von 1842 überein. So ist etwa Carl Maria von Weber, dessen Büste erst 1978 eingeweiht wurde, bereits genannt.

¹⁵ Das Inland (Anm. 14) 1161, Durch diese Auswahl mußte es zu Widersprüchen kommen, wenn Helden deutscher Abstammung wie Moritz von Sachsen gegen die deutsche Sache kämpften: „Aus Siegen gegen Deutschlands Sache wand er, ein Deutscher, sich seinen Lorbeerkrantz. Darum öffnete ihm nicht das Verdienst um das Vaterland, sondern sein glänzender Ruhm die Pforten der Walhalla.“ A. Müller, Donaustauf und Walhalla (o. J., ca. 1845) 58.

¹⁶ Das Inland (Anm. 14) 1161.

¹⁷ Diese analoge Ikonologie der Architektur wird in einem Aufsatz über die Walhalla enthalten sein, der sozusagen als 2. Teil des hier vorliegenden sich mit dem kulturpolitischen Programm Walhallas und König Ludwigs Kunstpolitik befassen wird.

den humanistisch-weltbürgerlichen Gedanken der Apotheose des *Großen Mannes* auf die alten Deutschen. Sie hätten im heiligen Dunkel uralter Haine die Geister der Helden geehrt, welche um die Nation unsterbliche Verdienste erworben¹⁸. In Wirklichkeit handelte es sich um die Germanisierung des griechischen Tempelhains. In Verbindung mit der Erinnerung an römische Grabbauten außerhalb der Städte war dieser Topos über die Memorialbauten der *arkadischen Landschaft* des 17. und 18. Jahrhunderts in die Vorstellungswelt der Aufklärung eingeflossen.

Tatsächlich hat man die Denkmalsidee der Aufklärungszeit in Zusammenhang mit der Natur zu sehen. Rousseaus Forderung, die menschliche Gesellschaft müsse den verderblichen Einfluß der Zivilisation mit Hilfe der Natur abstreifen, beeinflusste auch die zeitgenössische Architekturtheorie. Die moralische Aufgabe, die den öffentlichen Bauwerken und Denkmälern abverlangt wurde sollte sich außerhalb der Städte vollziehen, wo man in einer historisch verdünnten Zone auch sozial mehr Ursprünglichkeit zu erwarten hoffte. Asyl für die Utopie von einer besseren Welt bot schließlich der englische Park. Als Landschaftsgarten, der sich bewußt in Antithese zur strengen Symmetrie barocker Parkparterres stellte, war er das ideale Reservat für Denkmäler und Denkmalsarchitekturen¹⁹. Unter Namen wie *Tempel der Zufriedenheit*, *Freundschaftstempel* und *Elysium* hatten solche Monumente, zumeist in der Form eines antiken Tempietto, einen festen Platz in der sentimental gefühlswelt des gebildeten Publikums²⁰. Schon früh taucht in diesem Zusammenhang der Gedanke an Denkmäler verdienter Männer der Nation im Landschaftsgarten auf²¹. Der bereits zitierte Hirschfeld, Verfasser einer grundlegenden Theorie der Gartenkunst möchte solche Monumente in sog. Volksgärten sehen, zur moralischen Belehrung der Untertanen im spät-absolutistischen Wohlfahrtsstaat.

„Jene Gebäude, jene Statuen, Büsten und andere Denkmäler, die das Volk an sein einheimisches Verdienst, an die Wohltätigkeit seiner Patrioten, an das Glück seiner Nationalbegebenheiten erinnern, sind sie nicht an Würde und Kraft weit mehr, als die Bildsäule eines Faun? . . . Wie wenig hat man noch in unseren Zeiten daran gedacht, nach dem Beyspiele der Alten, die fast auf allen Spaziergängen durch Denkmäler der

¹⁸ J. G. Müller, Johann von Müller (Anm. 6 und Anm. 13) 65.

¹⁹ Franz Hallbaum, *Der Landschaftsgarten. Sein Entstehen und seine Einführung in Deutschland* durch Friedrich Ludwig von Sckell (1927) 11—98. Johannes Langner, *Ledoux und die „fabriques“, Voraussetzungen der Revolutionsarchitektur im Landschaftsgarten*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (1963) 1 ff. Die soziologische Relevanz des englischen Gartens in Zusammenhang mit dem Naturbegriff behandelt Dorothea Nehring, *Stadtparkanlagen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Landschaftsgartens*. Ungedr. Phil. Diss., Berlin 1977, S. 37 ff. Auf diese wichtige Dissertation hat mich freundlicherweise Frau Barbara Fense, München, hingewiesen.

²⁰ Als Widmungssymbol gelangen sie auch in die frühe Andenkenindustrie, etwa auf Gläsern und Porzellantellern und im Scherenschnitt. Vgl. Runge *„Tempel der Zufriedenheit“*. Ausstellungskatalog Runge in seiner Zeit (Hamburger Kunsthalle) (1977) 74.

²¹ Z. B. im *Temple of British Worthies* im Park von Stowe. Vgl. Leopold Ettlinger, *Denkmal und Romantik. Bemerkungen zu Leo von Klenzes Walhalla*, in: *Festschrift für Herbert von Einem* (1965) 66, Taf. 9, 1. Durch C. C. L. Hirschfelds Theorie der Gartenkunst 5 (1779—1785) waren dieses und andere Monumente in Deutschland bekannt geworden, so daß Johannes von Müller in seinen Briefen an Ludwig den Begriff *Worthies der Nation* wohl nicht ohne Kenntnis dieses Monuments erwähnt.

bürgerlichen Tugend zur Tugend ermunterten, die Oerter des öffentlichen Vergnügens mit Werken der Kunst zu zieren, die an das nützliche Verdienst erinnern! Aber auch das schöne Verdienst kann hier seine Monumente fordern. Die Statue, die Büste oder die Denksäule des malenden Dichters, und des dichtenden Malers, des Lehrers der Naturschönheit und ihres Nachbilders sind interessante Vorstellungen in Volksgärten . . . Bey großen Residenzstädten ließe sich selbst eine Art von öffentlichen Nationalgärten anlegen, worinn den Dichtern, den Künstlern, den schönen Geistern, den Philosophen besondere heilige Hayne gewidmet, und diese mit ihren Monumenten in dazu angeordneten Szenen, die ihrem Charakter zustimmten, ausgeschmückt würden. Ein neues und fruchtbares Feld für die patriotische Gartenkunst!“²²

Das *prodesse et delectare* solcher Einrichtungen gründete einerseits auf Shaftesburys kosmischem Naturbegriff, nach dem der Mensch nur in Einheit mit der Natur und analog tätig sein konnte, andererseits auf der kantischen Sittenlehre, nach der die Erhabenheit der Natur ebenso wie jene des Kunstwerks, indem sie Ideen darstelle, vom ästhetischen moralbewußten Urteil abhängig sei²³. In der *Einfall* von Natur und Kunst konnte auch der historische Gegenstand als Ausdruck einer erhabenen Idee unberührt von der interessegebundenen Geschichte selbst erscheinen.

Daß die Verbindung von englischem Garten und moralisierendem Geschichtsmonument der Vorstellungswelt des Kronprinzen Ludwig nicht fremd war, bezeugen Tagebuchaufzeichnungen seines Erziehers, des Jesuitenpaters Sambuga von 1798. Im Anschluß an eine Spazierfahrt im Schwetzingen Park weist er den jungen Prinzen auf den verderblichen Geschmack der Gartenkünstler hin, die eine „wollüstige Venus“, und einen „Trunkenbold Bacchus“ darstellen oder den Lastergottheiten des Heidentums Tempel bauen. Der Fürst müsse ganz im Gegensatz dazu mit seinen Geldern dafür sorgen, daß tugendhafte Männer und Frauen in den Tempeln und Hallen der Gärten aufgestellt würden, etwa das Bildnis eines Friedrich des Siegreichen, eines Ruperts und anderer gelehrter und großer Männer des Vaterlandes²⁴.

Aus solchen Voraussetzungen heraus ist es verständlich, wenn Kronprinz

²² Hirschfeld 5 (Anm. 21) 70. Hirschfelds Rückgriff auf römische Vorbilder dient dazu, die bürgerlichen Wertvorstellungen zu legitimieren: „ . . . wie wenig hat man noch in unseren Zeiten daran gedacht, nach dem Beyspiele der Alten, die fast auf allen Spaziergängen durch Denkmäler der bürgerlichen Tugend zur Tugend ermunterten, die Oerter des öffentlichen Vergnügens mit Werken der Kunst zu zieren, die an das nützliche Verdienst erinnern!“

²³ Zu Shaftesbury in diesem Zusammenhang: Hallbaum, 27 ff.; Nehring, 37. Vgl. auch Alexander Popes paradiesische Präfigurationstheorie der Natur, „daß ein wahrer Geschmack an den Schönheiten der Natur die bequemste Vorbereitung und der angenehmste Übergang zu dem Genuß der himmlischen ist; dahingegen das Stadtleben . . . gewissermaßen die Lehrjahre zu Höllen und ihren Furien sind.“ Sämtl. Werke (1780) 5. Bd., Briefe, 260/61. Zit. nach Hallbaum, 34. Anm. 2. — Zu Kants Begriff der Erhabenheit: Immanuel Kant, Werke in zehn Bänden, hrsg. von W. Weischedel 8 (1958, Nachdruck 1968) Kritik der Urteilskraft, 332 ff.

²⁴ M. Spindler, Joseph Anton Sambuga und die Jugendentwicklung König Ludwigs I. (1927) 66 f. Prof. Dr. Max Spindler danke ich für Einblick in seine Aufzeichnungen über Sambugas Tagebuch. Die Beeinflussung des jungen Prinzen durch die Bemerkungen seines Erziehers ist — entgegen der Meinung von Stolz, 295, Anm. 18 — demnach sehr wahrscheinlich. Freilich ist die Walhalla-Idee keine unmittelbare Folge dieses Jugenderlebnisses.

Ludwig, auch ohne eine konkrete Vorstellung von der architektonischen Form seiner Walhalla zu haben, zunächst den Landschaftsgarten als Standort bestimmte. Zu einem Erweiterungsplan des Gartenarchitekten Friedrich Ludwig von Sckell für den Englischen Garten in München von 1811 bemerkt er: „auf die Stelle, wo ein zu erbauendes Lustschloß in diesem Plane angezeigt, die vorzüglichste der Gegend, kömmt Walhalla“²⁵. Es handelte sich dabei um einen Hügel am Biederstein in der nördlichen Verlängerung des Englischen Gartens, der in die Gesamtanlage miteinbezogen werden sollte. Ahas nach Föhring, Freimann und zum Kleinhesselohrer See mit Ausblick zur Alpenkette hätten die natürlichen Landschaftsbilder mit den künstlichen Staffagen des Parks verbunden, malerische Baumgruppen weite Wiesen gesäumt und das Bauwerk sich in einem Teich unterhalb des Hügels widergespiegelt²⁶. So wäre Walhalla ein Ort zugeordnet gewesen, der in der Übergangszone vom künstlichen Volksgarten²⁷ zur natürlichen Isarlandschaft zweierlei vereint hätte: die Forderung Hirschfelds nach der Nähe zur Residenzstadt und den seiner idealen Bestimmung entsprechenden erhabenen Landschaftsprospekt.

Für die Verbindung von Park und Nationalmonument hatte freilich Sckell in einer Denkschrift von 1807 an König Max Joseph dem Kronprinzen entsprechende Anregungen an die Hand geben können. Er plante nämlich im Englischen Garten ein Pantheon „mit einer schönen Portique von Säulen in doppelten Reihen in der Fronte“, das auf die Residenz des Monarchen ausgerichtet, von dieser aus sichtbar sein sollte. Der Bau hätte Marmorbüsten bayerischer Regenten enthalten und in Lebensgröße ein Denkmal des Königs. Wichtig als Präfiguration des Walhalla-Gedankens ist seine äußere Lage: Das Pantheon sollte sich auf einem Hügel erheben, von wo aus man eine Blickverbindung zur Frauenkirche und den Alpen hätte; die schönsten hohen Bäume sollten es, da im Charakter eines heiligen Haines, umgeben und der ehrwürdige Wald Hirschanger den Hintergrund bilden²⁸. Ergänzend dazu war auf der Insel eines Sees ein Denkmal „großer Vaterländischer Ereignisse“ geplant²⁹.

Überhaupt ging Sckell bei den Neuplanungen zum Englischen Garten, wie sie die Denkschrift enthielt, von sozial-wohlfahrtlichen Gesichtspunkten aus. War bereits 1789 bei der Gründung des Parks durch Kurfürst Carl Theodor beschlossen worden, „diese schönste Anlage der Natur dem Publikum in ihren Erholungsstunden nicht länger vor zu enthalten“, so erhoffte sich Sckell hier

²⁵ In einem Brief aus Salzburg vom 21. 8. 1811. Zit. nach Hallbaum, 220. Abb. S. 198.

²⁶ Hallbaum, 220.

²⁷ Der Münchner Englische Garten war von vornherein für die Öffentlichkeit bestimmt gewesen. In Einrichtungen für das Glück des Volkes kompensierten Fürsten wie Carl Theodor die Verwirklichung aufklärerischer Ideen im spätabolutistischen Wohlfahrtsstaat, vgl. Nehring, 56.

²⁸ Hallbaum, 214 f. — Nehring, 97 f. Das Pantheon sollte sich über halbkreisförmigem Grundriß erheben, und einem „schönen Dome, durch welchen das Licht von oben hereinfalle, und das Ganze sanft beleuchten müßte“, überwölbt werden; Hallbaum, 98. — Von der Idee her ist das Regentenpantheon noch absolutistisch. Vgl. den Porticus Caesareo, eine halbkreisförmige Triumphbogenarchitektur zum Einzug Kaiser Ferdinands II. in Antwerpen (1635). Entwurf von Rubens und dem Humanisten Caspar Gevaerts. 12 Habsburger Herrscher waren darin zu sehen in kosmologischer Verbindung mit römischen Götterhermen. Ausstellungskatalog P. P. Rubens, Köln, Wallraff-Richartz-Museum 1977, II, 101, Abb. 105 a.

²⁹ Nehring, 98.

die „Annäherung aller Stände“³⁰. Der Landschaftsgarten mit seinen vaterländischen Monumenten sollte als Kunst-Anstalt einer humanen und weisen Regierung moralisch-erzieherischen Wert haben³¹. Eben dies versprach sich aber auch Kronprinz Ludwig von seiner Walhalla. „Hier fallen die Schranken, welche die Stände von einander scheiden“, betont Eduard von Schenk beim Jahrestag ihrer Grundsteinlegung³².

Für's erste konstituierten sich zwei Ideenbereiche für Walhalla: das *historische* Programm der Walhallagenossen und der Standort im Landschaftsgarten. Diese Konstanten entsprachen einander sowohl in ihrer aufklärerischen moralisierenden Haltung als auch in der subjektiven äußerlich-ästhetischen Konzeption. Ein dritter Bereich, die architektonische Gestalt Walhallas sollte sich in analoger Weise entwickeln.

II. Die Expansion des Bildungsmonuments in die deutsche Landschaft

Bevor Kronprinz Ludwig im Jahr 1814 einen öffentlichen Wettbewerb für die Errichtung der Walhalla ausschrieb, in dem er einen Tempel mit Peristyl in altdorischer Ordnung forderte, hatte er bereits eine Vorstellung von dessen ästhetischer Wirkung entwickelt. 1808 schrieb er an Johannes von Müller, das Gebäude solle groß werden, nicht bloß kolossal im Raume, „Größe muß auch in der Bauart seyn, nicht zierlich und hübsch, hohe Einfachheit verbunden mit Pracht spreche sein Ganzes aus, würdig werdend dem Zwecke!“³³ Von dem in Griechenland weilenden Nürnberger Architekten Haller von Hallerstein, den er — zunächst unabhängig vom Wettbewerb — 1813 mit Planungen betraut hatte, erwartete Ludwig denn auch keine originellen Entwürfe, sondern die Vorstellungen eines Archäologen zu einer Exempla-Architektur: „so ist es besser, als minder zu seyn, daß es Kopie des Parthenons gebe“³⁴. Die von Kant ausgehende Definition des Erhabenen als eines Großen und Einfachen, das allein im reflektierenden ästhetischen Urteil entstehe, verband sich offensichtlich in der Vorstellung Ludwigs untrennbar mit einer historischen Architekturform, deren Wirkung nicht interesselos wohlgefällig, sondern moralisch evokativ war³⁵. Da die „würdige Nachahmung des Großen im Alterthume“ die Forderung für Walhalla war, fragt es sich, ob dafür der englische Garten noch das passende Ambiente bieten konnte. Zwar hatte es in der öffentlichen Ausschreibung von

³⁰ Hallbaum, 184. Nehring, 55.

³¹ Hallbaum, 200.

³² Rede zur ersten von Regensburg's Bürgern veranstalteten Jahresfeyer der Grundsteinlegung Walhalla's am 18. Oktober 1831 . . . (Regensburg o. J.) 8. Es ist sicher kein Zufall, daß die Aufhebung der Standesunterschiede in der Intention Schenks nur an einem *heiligen* Ort stattfinden kann, der die Nachfolge des englischen Gartens angetreten hat. Für Schenk und König Ludwig I. war die Walhalla noch Teil einer monarchischen Kunstpolitik im Sinne des spätabolutistischen Wohlfahrtsstaates, nicht etwa einer demokratischen Bewegung. Vgl. Schenk, 9.

³³ Maurer-Constant, Johann von Müller 5, XI, Brief vom 2. Oktober 1808.

³⁴ Brief Kronprinz Ludwigs an Carl Haller von Hallerstein, Salzburg, 11. August 1813. Zit. nach Klaus Fräßle, Carl Haller von Hallerstein (1724—1817), Phil. Diss., Freiburg i. Br. 1971, 297. Bei Fräßle auch die gesamte ältere Literatur über Haller von Hallerstein. Die Einschätzung der Entwürfe Hallers zur Walhalla durch Ludwig bei Fräßle, 148 f. herausgearbeitet.

³⁵ Zu Kant vgl. Anm. 23. Zu Ludwigs I. Architekturbegriff vgl. Anm. 17.

1814 heißen, das Gebäude solle „in eine freie Gegend auf eine sanfte Anhöhe mit einigen Baumgruppen zu stehen [kommen]“³⁶, doch wurde nicht angegeben wo. Durch die Befreiungskriege von 1813, die das Ende napoleonischer Hegemonie besiegelten, war sichtlich ein Bewußtseinswandel in Ludwigs Denken bezüglich der Standortwahl eingetreten. Denn sie hatten nicht nur das Nationalgefühl in den deutschen Einzelstaaten gestärkt, sondern auch die bis dahin in Territorien zerstückelten Landschaften zusammenrücken lassen. Nationale Ehrendenkmäler bedurften nicht länger mehr der verinnerlichten Schutzzone des englischen Parks, sie mußten vielmehr extensiv in die Öffentlichkeit der deutschen Landschaft gestellt werden, sollten sie ihrer Intention gerecht werden³⁷.

Es gibt zwei Projekte, die die Lage Walhallas mitbestimmt haben. Das eine davon war der paneuropäische Friedenstempel Klenzes von 1814. Wenige Monate nachdem Ludwigs Walhalla-Projekt öffentlich ausgeschrieben worden war, offerierte nämlich der Architekt den damals auf dem Wiener Kongreß tagenden Fürsten der Heiligen Allianz ein Projekt für ein europäisches Friedensmonument, das in mehrerer Hinsicht als Vorbild Walhallas genannt werden darf³⁸. Der über einem monumentalen, als Mausoleum gedachten Sockelbau sich erhebende toskanische Tempel war eine Aktualisierung von Gillys Denkmalentwurf für Friedrich d. Gr. Im Gegensatz zu seinem Vorbild war er jedoch in Freier Landschaft geplant in der Mitte des geeinten europäischen Kontinents. Auf einem Berggipfel sollte er stehen inmitten von Gruppen majestätischer Eichenbäume für pangermanische Feste und christlichen Gottesdienst gleichermaßen geeignet. Auf dem von Klenze publizierten Entwurf erkennt man im Hintergrund einen Strom, wohl den Rhein, und auf dem anderen Ufer über einer Anhöhe eine mittelalterliche Burg. Vor dieser historischen Kulisse sollte sich offensichtlich der geschichtliche Stellenwert des Friedensmonuments steigern. Romantische deutsche Landschaft und mittelalterliche Tradition konnten den Tempel überhöhen, sie garantierten seine Bedeutung.

Aber auch die Gegenüberstellung von Denkmal und Ruine hat ihre Voraussetzungen im Landschaftsgarten. 1807 veröffentlichte Christian Haldenwang nach Entwurf des Landschaftsmalers Jacob Wilhelm Mechau und des Architekten Johann Gottlieb Klinsky sein Chalkographisches Denkmal auf Schiller³⁹. An einem Gewässer inmitten einer „deutschen“ baumbestandenen hügeligen Landschaft sieht man ein Mausoleum mit dorischem Portikus, seitlichen Treppentritten und Altaraufsätzen an den Ecken sowie einem Rundturm dahinter. Davor sitzt die Figur der trauernden Germania. Es handelt sich bei dem Bauwerk offensichtlich um eine Kompilation von Bauten und Ideen aus Ledoux'

³⁶ Der Wortlaut des Wettbewerbs bei Stolz, 24 ff.

³⁷ Das Nationaldenkmal innerhalb der deutschen Landschaft wird erst nach der Völkerschlacht von Leipzig aktuell, ausgehend u. a. von E. M. Arndts Idee eines Denkmals auf dem Schlachtfeld von Leipzig. Der Berliner Theologe de Wette regte 1815 über das ganze Land verstreute Tempel im „erhabenen Stil der alten deutschen Baukunst“ an zum Denkmal „der wiederauferstandenen Religion und des geretteten Vaterlandes“. Thomas Nipperdey, Kirchen als Nationaldenkmal — Die Pläne von 1815, in: Festschrift für Otto von Simson, Berlin (1977), S. 412 f.

³⁸ Ettlinger, 73. Stolz, 176 ff.

³⁹ Böttiger, Chalkographisches Denkmal auf Schiller, Ztg. für die elegante Welt, Nr. 96, vom 16. 6. 1807. Jörg Gamer, Goethe-Denkmal — Schiller-Denkmal, in: Denkmäler im 19. Jh., hrsg. von H.-E. Mittag und V. Plagemann.

„Architecture“ von 1804⁴⁰. Die Überhöhung der Denkmalsarchitektur innerhalb der arkadischen Naturszenerie wird dadurch historisch determiniert, daß im Hintergrund die Ruinen einer mittelalterlichen Abtei und eines gotischen Kreuzgangs erscheinen. Das Mausoleum des deutschen Dichters sollte durch diese Kulisse seine nationale Bedeutung demonstrieren, ohne aus der Idealität des Naturrahmens heraustreten zu müssen. Der Beschreibung Boettigers nach war die Landschaft „romantisch, d. h. das Erhabene ist mit dem Lieblichen so darin verbunden, daß doch beides noch im Wechsel bemerkbar bleibt“. In der Praxis war diese Kombination aber nur innerhalb des Landschaftsgartens möglich, wo die *fabriques* für dergleichen sentimentalische Empfindungen sorgten⁴¹. Auch Klenzes Friedensdenkmal ist letztlich ein überdimensioniertes Gartenmonument. Zwar ist die künstliche Atmosphäre des englischen Parks mit Absicht verlassen, seine Staffagen aber — künstliche Ruinen, gotische Kapellen und klassische Tempel — spielen als Stimmungsträger weiterhin eine Rolle.

Ein zweiter, für die Standortfrage wichtiger Faktor waren die etwa gleichzeitig liegenden Walhalla-Entwürfe Haller von Hallersteins⁴². Bei ihnen ist an die Stelle des englischen Gartens die mit griechischen Landschaftsimpressionen verschmolzene Ideallandschaft getreten. Architektur wird darin zu einer Art zweiter Natur; das eine Element bedarf des anderen, um sich als charakteristischer Typus verwirklichen zu können. Daß Haller sich neben München Salzburg als Standort ausdachte, ist sicher nicht nur auf den Umstand zurückzuführen, daß sich dort (bis 1816) die Residenz des Kronprinzen befand. Vielmehr mag es auch die Gebirgskulisse mit dem Ausblick auf das in die Ebene tretende Salzachtal gewesen sein, das sich der Architekt „malerisch“ dachte⁴³. Dennoch lebt in den Substruktionen, Vorhöfen und Propyläen sowie der Idee einer Prozessionsstraße für quasireligiöse nationale Feiern das Gedankengut der Aufklärung weiter, wie es Haller in seinen Berliner Lehrjahren kennengelernt hatte⁴⁴.

War der Landschaftsgarten mit seinen idealistischen Staffagen und heiligen Orten ein bescheidener Ersatz der geforderten Synthese von Geist und Natur, so blieb die totale Durchdringung von Architektur und Landschaft in Hallers Entwürfen eine reine Utopie — der künstlerische Niederschlag eines Bildungserlebnisses. Immerhin mochte Kronprinz Ludwig erkannt haben, daß der Bedeutung Walhallas entsprechend die natürliche Landschaft an die Stelle des Landschaftsgartens treten müsse. Klenze wurde im August 1817 aufgefordert, einen Standplatz vorzuschlagen, und er nannte die „Höhe der Theresienwiese

⁴⁰ Der Turm erinnert an Ledoux' Tempel zum Gedächtnis der Frauen für Chaux; ebenso der zikkuratähnliche Rampenaufbau. Langner, Abb. 30.

⁴¹ Daß z. B. die Übernahme einer mittelalterlichen Burg in das Panorama der Idealstadt Chaux bei Ledoux im Landschaftsgarten vorgezeichnet ist, paßt in diesen Sachverhalt. Langner, 30. Abb. 39 und 40. Zum Begriff *fabrique* ebda 31, Anm. 8.

⁴² Fräßle, 159 f., mit Angabe des älteren Schrifttums wie Beenker und Kiener.

⁴³ Fräßle, 302. Brief Hallers an Ludwig, Athen, 31. Januar 1814. Haller selbst war nie in Salzburg. Er hatte aber die Alpen zu Fuß überquert (Tölz — Schwaz — Innsbruck). Ebda., S. 15. Von seinem Berliner Aufenthalt (1798—1805) her kannte er vielleicht Ansichten aus dem Salzkammergut, etwa jene Johann Gottlob Samuel Rösels, die 1800 und 1804 auf den Berliner Akademieausstellungen gezeigt worden waren. H. Börsch-Suphan, Schinkels „Landschaft mit Motiven aus dem Salzburgerischen“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 32 (1969), 317.

⁴⁴ Als Vorbild ist vor allem Friedrich Gilly wichtig, Fräßle, IX und 6.

oder das Ende des Dorfes Bogenhausen“, beides beherrschende Punkte in der Umgebung Münchens. Ludwig entschied sich sogleich für Bogenhausen. Daß Klenze das anvisierte Terrain nach geologischen Gesichtspunkten prüfte und die Grundstückspreise in Erfahrung brachte, spricht für die Realisierungsabsichten an diesem Ort⁴⁵. Auffallend ist, daß der Kronprinz wohl in Hinblick auf den Effekt heroischer Landschaften und Skells Schilderungen anordnete, er wolle keinen Wald, nur „zu dessen Hintergrunde *Eichenmassen*“⁴⁶. Dennoch boten die Isarhöhen mit Ausblick auf den Englischen Garten nicht das geeignete Muster für eine Ideallandschaft im klassischen Sinne. Im Argument von der Nähe zur Hauptstadt klangen vielmehr noch die moralischen Konditionen einer Volksbildungsarchitektur an, wie Hirschfeld sie verlangt hatte.

Deshalb argumentierte Ludwig einige Jahre später (1819) in einem Brief an Klenze ganz anders: Walhalla könne nicht in einer Stadt stehen und mit Metall gedeckt werden, das die Raubsucht der Menschen reize.

„Denn wir müssen bei seiner Erbauung an die Jahre denken, wo es verlassen, schutzlos dasteht in der Natur . . . Auf einer Anhöhe wird es stehen, hinter der eine höhere sich erhebet, das ist mein Wille, und solches findet sich in mehr denn einer Gegend, in welcher derselben aber Walhalla komme! . . . Gut ist, steht in der Hauptstadt eine Masse schöner Gebäude, aber nicht alle nur in ihr“⁴⁷.

Man hat den Inhalt dieser gewichtigen Sätze vor dem Hintergrund der italienischen Reise 1817/18 zu sehen, die der Kronprinz teilweise in Begleitung Klenzes machte. Nach dem Erlebnis griechischer Tempel in Segesta, Selinunt, Agrigent und Pästum sah er seine Walhalla analog als ein bereits in die Geschichte eingegangenes Bauwerk verlassen, aber desto romantischer in einsamer beherrschender Lage stehen. Ganz im Sinne der frühhistoristischen Standortbestimmung von Herder und Schiller, wonach die Kunst die Würde der Menschheit retten und aufbewahren könne⁴⁸, sollte Walhalla gleichsam als Denkmal einer zweiten Antike den ludovizianischen Humanismus an die Zukunft vermitteln können. Die Natur als Passepartout sollte dabei die Idealität und Integrität des Denkmals sichern helfen.

III. Die Gegend von Donaustauf und die heroische Landschaft

In engere Wahl als Standort Walhallas kamen seit 1819 die Donaubeerge in der Nähe Regensburgs: die Landspitze bei Maria Ort, die Anhöhen bei Nieder-

⁴⁵ Stolz, 30 f.

⁴⁶ Stolz, 307, Anm. 63. Die Verbindung von Eiche und Nationalmonument ist ein Topos des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Skell fordert in seinen Beiträgen zur bildenden Gartenkunst (1818) für Helden des Vaterlandes „Eichen“. Monumente für Regenten großer Nation sollen mit vaterländischen Bäumen, malerisch bekleidet werden“. Zit. nach Nehring, 220, Anm. 35. Ein Eichenhain sollte auch das Völkerschlachtdenkmal E. M. Arnolds umgeben.

⁴⁷ Brief aus Würzburg, 12. November. Zit. nach Stolz, 307, Anm. 67.

⁴⁸ Zur Italienreise des Kronprinzen Ludwig: Hans Reidelbach, König Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen (1888), 37. Schillers berühmter ‚historischer‘ Ausspruch in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen, zit. nach Stolz, 185. Die Wichtigkeit Pästums für Ludwig erwähnt Klenze in seinen Tagebüchern. Stolz, (Anm. 134), 323.

winzer und der Bräuberg bei Donaustauf⁴⁹. Auf zeitgenössischen Katasterblättern erkennt man, daß alle drei Standplätze in einer Donauschleife liegen, die eine amphitheaterähnliche Sicht auf das noch unregulierte Flußbett, die dahinter liegende weite Gäubodenebene und das nahe Regensburg zulassen. Die Entscheidung fiel aber erst nach der Thronbesteigung Ludwigs im Jahr 1826, und auch die Gestalt Walhallas konnte sich jetzt erst endgültig herausbilden⁵⁰.

Welcher Art nun aber war die Landschaft um Donaustauf, bevor die Walhalla errichtet wurde? Den donauabwärts fahrenden Zillen muß bereits in früheren Jahrhunderten die Verbindung von Burgberg, Markt Donaustauf und dem Donaubogen als Symbiose von romantischen Reizen mit geschichtlichen Erinnerungen aufgefallen sein. Ein anschauliches Bild vermittelt eine Zeichnung des schwedischen Architekten Gustaf af Sillén, die dieser anlässlich einer Studienreise nach Deutschland und eines längeren Aufenthaltes in Regensburg im Jahre 1787 in sein Tagebuch skizzierte. Vom Scheuchenberg aus geht der Blick auf die Donauschleife mit einem Treidelzug; rechts der Markt Donaustauf mit Pfarrkirche, Salvatorkirche und Burgruine inmitten von Weinbergen. Die Holzbrücke über die Donau ist noch genau dem Markt gegenüber. Dahinter in der Ferne gewahrt man die Türme des nahen Regensburg, das diesem Landstrich die Note einer Kulturlandschaft aufprägt⁵¹. Der um die Regensburger Lokalgeschichte verdiente Rudolf Schuegraf schreibt 1834: „Natur und Vorzeit zeichnen unter den herrlichen Gegenden, welche Regensburg umgeben, Stauf an der Donau als eine der vorzüglichsten aus“⁵². 1802 heißt es in einem anonymen Reiseführer über die Donau, kein Fluß, der Rhein ausgenommen, habe so viele Trümmer von alten Burgen, Kapellen, Schlössern und Klöstern aufzuweisen als die Donau; viele seien so alt, daß das abgestorbene Gemäuer mit den grauen Felsen zu einer Steinmasse zusammengewittert sei⁵³. Es ist also die Synthese von Geschichte

⁴⁹ Brief Klenzes vom 18. November 1819 an Ludwig, wo er die „Donauberge nächst Regensburg“ vorschlägt. Zit. nach Stolz, 308, Anm. 68. Rudolf Schuegraf, *Stauf und Walhalla, Ein geschichtlicher Versuch* (1834), 77. Den zahlreichen lokalen Traditionen, nach denen als Standort Walhallas noch eine ganze Reihe von anderen Gegenden in Bayern in Erwägung gezogen worden sei, kann hier nicht nachgegangen werden. Ludwig kannte jedenfalls die Gegend um Donaustauf von mehreren Besuchen bei der Fürstlich Thurn und Taxischen Familie bereits seit 1810 und von der Schlachtenkampagne um Regensburg 1809, als er sich in Begleitung Napoleons befand. Ebda., 76 f. und Reidelbach, 10 f. Wahrscheinlich erfolgte die Wahl des Bräuberges 1825, wie aus neu gefundenen Archivalien hervorgeht. Ulf Zahn, *Walhalla und Bräuberg, Vorstellung und Wirklichkeit einer Landschaftsgestaltung*, in: *Acta Albertina Ratisbonensia* 37 (1975), 59, Anm. 15.

⁵⁰ Stolz, 32. Die Gestalt des dorischen Peripteros über dem Sockelbau lag — nach dem Intermezzo einer Rotunde — in allgemeiner Form seit 1821 fest. Stolz, 68 ff.

⁵¹ Feder, laviert. Das Reisetagebuch befindet sich in der Universitätsbibliothek Uppsala. Seine Entdeckung ist Frau Dr. Ingrid Böhm-Jullander, Lidingö, zu verdanken. Durch Herrn cand. phil. Hermann Reidel, Freiburg, erhielt ich Kenntnis davon. Er hat mir die entsprechenden Tagebuchnotizen und ein Foto mit der bedeutungsvollen Ansicht bereitwillig zur Verfügung gestellt, wofür ihm herzlich gedankt sei. Eine Veröffentlichung des Tagebuchs durch Herrn Reidel ist geplant. Von früheren Ansichten sei außer dem schematischen Kupferstich Michael Wenings die Ansicht Wenzel Hollars, um 1640, erwähnt.

⁵² Schuegraf (Anm. 49) 3.

⁵³ *Donaufahrt von Regensburg nach Wien* (1802) 11.

und Landschaftsmorphologie, die der Donau das Prädikat *romantisch* zukommen läßt. Von Donaustauf schreibt der Verfasser im gleichen Sinne:

„Der majestätische Fluß, die unübersehbaren Ebenen von dem fruchtbarsten Boden Bayerns, das auf einem erhabenen Granitfels stehende alte Schloß, die auf der einen Seite befindlichen Gehänge der Berge, welche hier und da mit Reben bepflanzt, mit Lusthäuschen und Wohnungen der Winzer bebaut sind, verschaffen dem Auge die angenehmste Unterhaltung“⁵⁴.

Schon vier Jahre davor, 1798, schildert der junge Ernst Moritz Arndt auf einer Schiffsfahrt donauabwärts die Landschaft um Stauf in anschaulichen Worten:

„Die Berge des Regensburger Stifts laufen zur linken Hand dicht am Ufer mit Weinbergen, Getreide und Bäumen fort, und zur Rechten breitet sich die schöne Korn- und wiesenreiche Ebene immer weiter aus. Die hohen Bäume, Linden, Ulmen, Sturmweiden stehen am Ufer alle von einem gigantischen Wuchs, und mit einem so üppigen Grün, als man es bey uns Hyperboreern nicht sieht. Bald fahren wir unter dem mächtigen Donaustauff und seinen hohen Trümmern hin, die einen weiten Umfang haben, und rings bis zum Ufer hinab mit Gärten und Weinbergen umpflanzt sind“⁵⁵.

In der Tat erkennt man auf ältern und zeitgenössischen Stichen am Burgberg von Donaustauf und dem Bräuberg Weingärten, welche die Kulturlandschaft der Gegend geprägt hatten⁵⁶. Eine genauere Beschreibung der topographischen Situation entnimmt man *Wiedenmanns Wanderungen um Regensburg* von 1818, die in sentimentalen Versen zunächst den Sonnenaufgang von der Burgruine Donaustauf aus beschreiben:

„Gleich einer Mappe aufgewunden
Liegt hier die große Landschaft da;
Von tausend Dingen fern und nah
Wird stets das Auge festgebunden.
Wer kann wohl die Gefühle malen.
Die hier ein fühlend Herz durchwallen?
In stummes Anschau'n tief versunken,
Staunt jeder an, von Wonne trunken.
Aus Osten glänzet Straubing her
Im Süden schließt der Lüfte Meer,
Im Westen das Gebürg den Kreis;
Die Donau sieht man entlang hin
Das Thal in Krümmungen durchziehn;
Die Fläche ziert der Menschen Fleiß.

⁵⁴ Donaureise, 37.

⁵⁵ Reisen durch einen Theil Teutschlands, Ungarns, Italiens und Frankreichs in den Jahren 1793 und 1799 (1804) 89. Arndt beschreibt die Fahrt unterhalb Regensburgs folgendermaßen: „So segelten oder schwammen wir langsam weiter, dem mäandrischen Strome nach, dem es hier in wunderlichen Krümmungen durch blühende Wiesen und Kornfelder hinzuspielen beliebt; zur Linken mit aufsteigenden Bergen, hie und da mit Reben bekränzt; zur Rechten immer noch die fruchtbare und kornreiche Fläche. Dörfer, mit Stroh und Schindeln gedeckt, doch alle mit schönen stattlichen Kirchen; und die weidenden Rinder- und Roßherden erinnerten uns an Menschen, noch mehr aber die Menschen selbst, die zu zweyen und dreyen über den Strom fuhren, und zu 30 und 40 auf stattlichen Rossen saßen, und Salzschiffe, alle an einander gekettet, den Strom hinan schleppten.“ S. 85. Vgl. dazu die Darstellung von Gustaf af Sillé 6 Jahre zuvor.

⁵⁶ Z. B. auf einem Stich von Joseph Franz de Goez, 1797. Zum Weinbau, Zahn, 48 f.

Es reihet Saat an Saat sich an
Im Wechsel stets mit Wiesen Gründen,
Die immer Ort an Orte binden,
So weit das Auge schauen kann.
Erhabner Anblick! so das Ganze
Zu übersehn im Morgen Glanze“ ⁵⁷.

In einer Anmerkung stellt Wiedenmann dann fest: „Es kann nicht leicht einen erhabnern Anblick geben, als auf diesem Berge der Sonne Aufgang, und die Entwicklung des Lichtes in der unermesslichen Ebene zu betrachten“ ⁵⁸. Nach einer Beschreibung der Burgruine und Rast im Gasthaus wandert man nach Osten weiter:

„Dann vorwärts Freunde! denn es wird
Nach St. Salvator hinspaziert.
Drum Lieben, lustig weiter!
Durch jenes Thal voll Kräuter
Führt uns die Blumen Bahn
Zum Berge dort hinan.
Wie ländlich ist die Hütte,
Die im Gebüsch steht,
Und auf des Berges Mitte
Die Kirche schön erhöht,
Zu der ein Kreuzweg führt,
Mit Bildern viel geziert!“ ⁵⁹

Wie eine Illustration zu dieser literarischen Impression erscheint eine Ansicht der Salvatorkirche fast aus dem gleichen Jahr von Conrad Wiesner „nach der Natur gezeichnet“ ⁶⁰. So kann man z. B. feststellen, daß mit der Hütte nicht die Maria-Schnee-Kapelle am Wegrand gemeint ist ⁶¹, sondern das unterhalb des Kirchenaufgangs im Gebüsch versteckte Bauernhaus aus Holz mit schindelgedecktem Pfettendach.

Es folgt dann eine Beschreibung des Spazierganges zum Bräuberg hinauf, wo sich offenbar ein kleiner Aussichtspavillon befand.

„Dort auf des Berges Spitze
Steht ein Rondel so klein,
Dort soll im Schattensitze
Das Ziel der Wandrung seyn.
Links an des Berges Wand
Mit Laubgesträuch geschmückt,
Hat schön die Kunst den Weg gebahnt,
Der kühlend uns beglückt.
Da kann nun einer nach dem Andern
Im Schatten fort zur Höhe Wandern“.

⁵⁷ Wiedenmann, 97. Er gibt an, 113, Anm. 9, vom Scheuchenberg aus könne man bei guter Sicht die Alpen bei Salzburg sehen. Eine ausgiebige Beschreibung der Landschaft auch im Walhalla-Führer von Jos. Ans. Pangkofer (1843) 51.

⁵⁸ Wiedenmann, 108. Der Sonnenaufgang bei Donaustauf spielt dann nicht nur wieder eine Rolle in Klenzes Gemälde, sondern auch in den Walhalla-Führern um 1842.

⁵⁹ Wiedenmann, 102.

⁶⁰ Von 1817, Feder laviert; in der graphischen Sammlung des Museums der Stadt Regensburg, Inv. Nr. G 1934/9.

⁶¹ 1826 wurde diese hölzerne Kapelle abgerissen und an ihrer Stelle ein Armen-Spital errichtet. Schuegraf, 74.

Die Wanderer steigen den Pfad hinauf, der sich durch Gestrüpp und Baumwerk zieht und wohl mit dem heutigen, von der Salvatorkirche den Grad entlang zur Walhalla führenden identisch ist. Oben angekommen schildert der Dichter den Ausblick:

„Der Punkt da ist recht gut erkohrn
Ganz an des Berges Abhang vorn,
Umgeben rings von dem Gebüsch
Im bunten lieblichen Gemische;
Die Aussicht rund auf Rebenhügel . . .
Seht! an den Bergen unter Bäumen
Reihn Häuschen sich, wo Winzer heimen . . .“⁶²

Zweierlei läßt sich vom Bräuberg also feststellen. Auf dem Gipfelgrat, wohl in der Nähe der späteren Walhalla befand sich ein Pavillon, der nicht von Wald, sondern von wild wucherndem Gebüsch umgeben war, das den Blick auf Weinberge und Weinkelterhäuser sowie den Scheuchenberg mit Sulzbach freigab.

Daß dieses romantische Ensemble nicht nur das Gemüt der Lokalpoeten erfreute, sondern auch in den überregionalen Reiseschilderungen Beachtung fand, zeigen zwei Stahlstiche nach Zeichnungen Batty's, die 1821 bzw. 1823 in London herausgegeben wurden⁶³. Auf dem einen geht der Blick von der Burgruine Donaustauf zum Bräu- und Scheuchenberg, auf der anderen vom Bräuberg auf Donaustauf zu. Beide Male ist es das noch unregulierte, sich in der Ferne verlierende Flußbett der Donau und die sich bis an den Horizont erstreckende Ebene, die den Engländer fasziniert hat.

Wenn für die Idee der Walhalla dieser Landschaftstypus eine Rolle gespielt haben sollte, dann muß ihm etwas zugrunde liegen, das der Intention des Ehrentempels entsprach. Dies ist ohne Zweifel die *heroische Landschaft* eines Nicolas Poussin, Claude Lorrain und Gaspar Dughet. Nicht von ungefähr war sie auch für die Theorie des Landschaftsgartens aktualisiert worden⁶⁴. Mit ihren hohen, edlen Bäumen, antiken Tempeln und weiten Aussichten entsprach sie der Sehnsucht des gebildeten Menschen, vor allem des adeligen nach zeitloser Gültigkeit der geordneten mediterranen Naturszenerie, in der die Stabilität des goldenen Zeitalters mit der exemplarischen Handlungsweise der Gestalten antiker Mythologie Hand in Hand ging. Außerdem war sie — für Walhalla nicht unwichtig — geeignete Kulisse für bedeutende Menschen und ihr normatives Handeln in einer immer gleichbleibenden zeitlosen Idealwelt⁶⁵. Veränderungen in diesen aristokratischen Naturraum brachten nur die Stimmungen der Tageszeiten und die Charaktere der Landschaften. Das Aufleben der heroischen Landschaft gegen Ende des 18. Jahrhunderts erklärt sich aus der Reaktion gegen das niederländische Landschaftsportrait, das dem moralischen Anspruch einer Bildungslandschaft nicht genügen konnte. Dem latenten Rationalismus der Aufklärung entsprechend konnte man jedoch das Interesse nach topographischer Zuordbarkeit

⁶² Wiedenmann, 102 und 104.

⁶³ Robert Batty, Stecher G. Hollis. Zum ursprünglichen Landschaftsbild des Bräubergs wichtig der Nutzungsplan von U. Zahn, 49.

⁶⁴ Z. B. Hirschfeld 1 (Anm. 21) Vorläufige Bemerkungen, 146, Vgl. auch Hallbaum. 48 ff. und 86. Auch in Kants Kritik der Urteilskraft (Anm. 23), 425, wird die „eigentliche Malerei“ der „Lustgärtnererei“ gegenübergestellt.

⁶⁵ W. Hofmann, William Thurner und die Landschaft seiner Zeit, Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle (1976) 29 f.

nicht verbergen und so fordert einer ihrer Vertreter, Philipp Hackert, im Gegensatz zu Lorrain mehr Naturbeobachtung⁶⁶. Freilich führten wissenschaftliche Typisierung und gleichzeitige Idealisierung nicht mehr zum objektiven aristokratischen Naturideal, sondern zum subjektiven Arkadien des Künstler-Ichs. Der bereits von Sulzer geforderte Moralisierungseffekt der Landschaftsmalerei verharrte als private Äußerung der großen Seele und konnte sich erst in den Symbollandschaften der Romantiker eine neue objektive Bildform schaffen.

Klenzes Walhallabild zeigt die im 19. Jahrhundert noch mögliche Heroisierung der Landschaft. Sie kann auf die geographischen Fakten nicht mehr verzichten, ihnen aber durch die Wahl eines bestimmten Ausschnitts sowie durch Weitung und Stilisierung zu einer Idealität verhelfen, die freilich im Zeichen des Rationalismus nun von ihren Kritikern an der Wirklichkeit gemessen wird. Aus Goethes Nachlaß gibt es eine treffende Charakterisierung der klassischen Ideallandschaft, die sich auf Klenzes Gemälde übertragen läßt.

„Hier nun entstand auch die sogenannte heroische Landschaft, in welcher ein Menschengeschlecht zu hausen schien von wenigen Bedürfnissen und von großen Gesinnungen. Abwechslung von Feldern, Felsen und Wäldern, unterbrochenen Hügeln und steilen Bergen, Wohnungen ohne Bequemlichkeit, aber ernst und anständig, Türme und Befestigungen, ohne eigentlichen Kriegszustand auszudrücken, durchaus aber eine unnütze Welt, keine Spur von Feld- und Gartenbau, hie und da eine Schafherde, auf die älteste und einfachste Benutzung der Erdoberfläche hindeutend“⁶⁷.

Auch auf dem Walhallabild ist die Tätigkeit der Bauern reine Staffage und der aus dem Bauernhaus aufsteigende Rauch ohne Realitätssinn, da die Landschaft für eine landwirtschaftliche Nutzung nicht geeignet ist. Nur in der mächtig aufragenden St. Salvatorkirche wird die Stimmung des goldenen Zeitalters verlassen, wird symbolhaft auf die Geschichtsträchtigkeit der Gegend verwiesen.

Hier berührt sich Klenze mit Tendenzen der zeitgenössischen Vedute, etwa jener der Heidelberger Romantik, bei der anstelle der zeitlosen Ideallandschaft die historisch gesättigte deutsche Flußlandschaft tritt. In einem Bild von Jakob Wilhelm Roux sind die Terrassen der Heidelberger Schloßruine ähnlich über dem Neckartal gestaffelt wie die Sockelbauten Walhallas und der Salvatorkirche über der Donau⁶⁸. Beide Male ist es die geschichtliche Dimension der Architektur, die die Landschaft heroisiert und auch den im Horizont sich verlierenden Fluß symbolisch determiniert: als individuellen bzw. nationalen Weg der Vergangenheit in die Zukunft⁶⁹.

⁶⁶ Heinrich Höhn, Studium zur Entwicklung der Münchner Landschaftsmalerei vom Ende des 18. und vom Anfang des 19. Jahrhunderts (1909) 10.

⁶⁷ J. W. Goethe, Schriften zur Kunst (1962 nach der Gedenkausgabe, hrsg. von P. Boerner) 2. Teil, 107.

⁶⁸ Zum Gemälde von Roux: Klassizismus und Romantik in Deutschland, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt 1966 (Katalog einer Ausstellung im GNM Nürnberg) 90, Nr. 144, Inv. Nr. 2340. Vgl. Carl Rottmanns Heidelberg-Ansicht von 1815 im Kurpfälzischen Museum, Heidelberg. F. Krauß, Carl Rottmann (1930) Tafel I. — In einem Brief Klenzes an König Ludwig betreffs der Notwendigkeit eines Terrassenbaus bei der Walhalla verweist er auf das Heidelberger Schloß. Dieses sei durch die Einteilung des Bergs in „Rampen, Terrassen und Mauern . . . doch erst eigentlich zu der schönsten Ruine Deutschlands“ geworden. Zit. nach Stolz, Anm. 193.

⁶⁹ Möglicherweise eine romantische Neuinterpretation barocker Stromallegorie, vgl. Hofmann (Anm. 65) 41.

Carl Rottmanns berühmte griechische Landschaften, deren morphologische Struktur und Weite auf Klenzes Walhallabild eingewirkt haben⁷⁰, sollten ursprünglich eine Anordnung finden, die in merkwürdig historistischer Form auf die geschichtliche Bedeutung der Veduten verwiesen hätte. Der Entwurf Klenzes zu einer pompejanischen Dekoration des Nordtraktes der Münchener Hofgartenarkaden, innerhalb derer der Zyklus zu sehen gewesen wäre, sah über den Gemälden Szenen aus den griechischen Befreiungskriegen vor und darunter die Namen der Gegenden⁷¹. Der Betrachter hätte so Historie und Landschaft assoziieren können, ohne daß der romantische Schimmer der Ausblicke beeinträchtigt worden wäre. Diesen geschichtlichen Gehalt und die gleichzeitig vorhandene geschichtslose Idealität hat man sich vor Augen zu halten, wenn man über Klenzes heroisches Gemälde die tatsächliche Situation am Bräuberg nach dem Bau der Walhalla beurteilen will.

IV. Die Umgestaltung des Bräubergs und der Salvatorkirche

Daß der griechische Tempel jetzt nicht mehr in der künstlichen Bildungslandschaft des Englischen Gartens, sondern in einer natürlich gewachsenen Kulturlandschaft Süddeutschlands zu stehen kommen sollte, ließ für beide Folgen ästhetisch-ideologischer Art erwarten. Nachdem nicht die Architektur nach der Landschaft, sondern die Landschaft nach der Architekturvorstellung ausgesucht worden war, mußte sich der Charakter der ersteren verändern, wenn die Intention Walhallas aufrecht erhalten werden sollte.

Auf einem Katasterblatt des Bräubergs erkennt man Eintragungen Klenzes von ca. 1840, die eine systematische Veränderung des Landschaftsbildes verraten⁷². Die zahlreichen Weinberge am Südhang des Bräubergs sind durch Baumgruppen und Buschwerk ersetzt, die sich in lockerer Bebauung über die Abhänge breiten. Die Winzerhäuschen am Weg nach Sulzbach, welche man auf dem Gemälde von 1839 noch deutlich erkennt, sind durchgestrichen. Hingegen sieht man neue Wege eingezeichnet, die das Terrain der Walhalla dem Besucher erschließen sollen und die es heute noch gibt: einen breiten Fußweg zu den Stufen Walhallas, einen Fahrweg, der in Kurven von Nordwesten eine Verbindung herstellt und einen Pfad, der die Salvatorkirche über den Berggrad hinweg direkt mit dem Tempel verbindet. Dabei zeigt sich, daß die Senke um die Wallfahrtskirche als Ausgangspunkt eine wichtige Rolle spielt.

Dem von Regensburg und Donaustauf kommenden Besucher, aber auch dem von München anreisenden, der über die hölzerne Donaupfahlbrücke mußte, bot sich zunächst das auf einem Felsvorsprung liegende Kirchlein als Blickfang, bevor er im Hintergrund das Ziel seiner Bildungsreise gewahrte. Was im Fernblick als relativ unwichtige Einzelheit erscheinen mochte, mußte im Erlebnis des Walhalla-Pilgers einen gewichtigen Stellenwert einnehmen, zumal er sich hier der Beschaulichkeit und der frommen Andacht hingeben konnte, bevor er den Ehrentempel der Nation betrat. In einem Stahlstich nach W. H. Bartlett mit der Ansicht Walhallas, der nach der Form des unausgeführten Unterbaus zu urteilen,

⁷⁰ Vgl. Lieb (Anm. 2) 43.

⁷¹ Heinrich Decker, Carl Rottmann (1957) Abb. S. 41.

⁷² Im Stadtmuseum München, Maillinger Sammlung II, 1632/4. Das Katasterblatt selbst um 1820; die Walhalla und Wege mit Farbstift eingezeichnet.

um 1830 entstanden ist ⁷³, wird die Salvatorkirche als romantischer, aber realer Stimmungsträger eingesetzt, gleichsam um die Walhalla aus ihrem Arkadien auf den Boden der Wirklichkeit zurückzuholen. Es entspricht englischer Illustratorenmentalität, daß der Kontrast beider Bauwerke erkannt wurde und isoliert von übrigen Zusammenhängen in einer romantisierten Donaulandschaft gezeigt wird, so als handle es sich um eine Übertragung von Parkstaffagen auf die topographische Situation des Bräubergs ⁷⁴. William Turner hat schließlich in seinem Gemälde *the opening of the Walhalla* von 1840 ⁷⁵ der Salvatorkirche eine exemplarische Funktion zugewiesen. Als synthetischer Baukomplex, in dem sich die Burgruine Donaustauf mit dem Markt und der Wallfahrtskirche zu einem bizarren Gebilde vereinen, steht sie als Metapher für eine in der Natur sich auflösende Vergangenheit unmittelbar vor dem zeitlos-gegenwärtigen Tempel Walhallas.

So ist es verständlich, daß im Zusammenhang mit den Baumaßnahmen der Walhalla der Salvatorkirche ein gesteigertes Interesse zuteil wurde. Rudolph Schuegraf verfaßte 1835 eine kleine Schrift über den „Ursprung der Wallfahrt St. Salvator bei Donaustauf“, in der ihre topographische und symbolische Stellung umrissen ist: „auf dem Vorsprunge des Breubergs erbaut, öffnet und schließt sie gleichsam den steinigen Pfad, auf welchem man den *Tempel des Ruhmes* erklimmen kann“ ⁷⁶.

Die Kirche verdankt ihre Entstehung einem Hostienfrevler von 1388. Bei der Belagerung der strategisch wichtigen Donaustauer Veste durch die Herzöge von Bayern hatten drei Kriegsknechte die Hostiengefäße der Sulzbacher Kirche geraubt, sie versetzt und einer aus einer plötzlichen Panik heraus die Hostienbüchse samt Inhalt hinter einem Gebüsch am Felsen des Bräubergs verscharrt. Die Entdeckung der Hostien und der plötzliche Tod der Übeltäter führten zur Erbauung einer hölzernen Wallfahrtskapelle durch den Landschreiber Herzog Albrechts. Der große Andrang von Wallfahrern veranlaßte den Grundeigentümer, den Regensburger Patrizier Thomas Sitauer, bald danach (um 1400) eine steinerne Kapelle zu errichten und die *Grundvöste* aufzuführen ⁷⁷. Die heute noch nahezu unverändert dastehende Substruktion mit dem Kreuzweg ergab sich aus der

⁷³ Gestochen von J. C. Armytage. Von Bartlett existiert eine ganze Folge von Donau-Ansichten. Der schematisierte Stylobat erinnert an die Planungsstufe von 1821. Stolz, Abb. 109.

⁷⁴ Z. B. in der Gegenüberstellung von antikem Pantheon und gotischem Rustic' Cottage im Park von Stourhead, Wiltshire. Vgl. auch Turners Ansicht von Stourhead, wo im Vordergrund das gotische Kreuz von Stourton, im Hintergrund der Park mit dem Pantheon zu sehen ist. Hofmann (Anm. 65) 94, Kat. Nr. 8.

⁷⁵ Zu diesem Gemälde zuletzt Stolz, 243. Farbabb. in: Die Walhalla und ihre Landschaft, hrsg. von Jörg Traeger (1978) vorgesehen.

⁷⁶ Regensburg 1835, Vorerinnerung. Schuegraf fährt fort: „Frommer Waller, blick über dich. Ueber dem Sternenzelte strahlt ein hehrer auf Granitsäulen der Ewigkeit gebauter Tempel. Ringe und kämpfe; denn nur durch die Pforte St. Salvators geht der Weg dahin.“

⁷⁷ Schuegraf (Anm. 76) 1—6. Der Verfasser griff auf eine Chronik von 1773, „Ursprung der alten Wallfahrt bei St. Salvator nächst Thumbstauf“ zurück. — St. Salvator gewinnt nicht nur durch die Tatsache, romantisches Propylaion zur Walhalla zu sein, an Bedeutung, sondern auch dadurch, daß jüngst in ihr oberitalienische Trecentofresken entdeckt wurden, die sicherlich im Zusammenhang mit den Handelsbeziehungen Sitauers in Venedig zu sehen sind. Veröffentlichung durch W. Wolters vorgesehen.

Notwendigkeit, den Hochaltar genau über die Stelle zu setzen, wo die Hostien aufgefunden worden waren ⁷⁸.

Die erwähnte Zeichnung Wiesners von 1817 führt den äußeren Zustand der Kirche vor der Erbauung Walhallas vor Augen. Der Westfront des einfachen mittelalterlichen Saalbaus ist ein Turm mit zwei offenen spätgotischen Kapellen vorgelagert, denen wohl bei den volkreichen Wallfahrten liturgische Funktion zukam. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurden die beiden oberen achtseitigen Turmgeschosse mit Blendgliederung und die Zwiebelhaube neu erbaut, während das Innere erst 1746 dem barocken Zeitgeschmack angepaßt wurde ⁷⁹. Angesichts des nationalen Interesses, in das man sich seit 1830 gerückt sah, zieht Schuegraf am Ende seiner Beschreibung die Konsequenz:

„Sollte St. Salvator, am Fuße der Walhalla, wohin, wenn sie einst in ihrer Herrlichkeit dastehen wird, Menschen aller Zungen, Glaubens-Bekennnissen und Ständen zahlreich wallen werden, um sich des Ruhmes unserer Ahnen, der Schönheit des Tempels und des hohen Kunstsinnes des *königlichen Begründers* und seiner Baumeister zu erfreuen, sollte der *Tempel unseres Herrn und Heilandes*, vermöge seines Zweckes weit darüber erhaben, nicht auch durch ein geschmackvolles Inneres den Eindruck auf die andächtigen Waller verstärken?“ ⁸⁰

Unter solchen Voraussetzungen überrascht es nicht zu hören, daß Klenze vor der Eröffnung der Walhalla im Jahre 1842 das Äußere der Salvatorkirche umgestaltete. Ein Planriß Klenzes im Stadtmuseum München ⁸¹, der den heutigen Zustand exakt widerspiegelt, findet seine Entsprechung in der Darstellung der Kirche auf dem Gemälde von 1839. Um diese Zeit muß also das Konzept der „Restaurierung“ festgestanden haben. Demnach wäre aber die dominante Heraushebung auf dem Bild programmatisch zu verstehen. Klenze hat wohl damit König Ludwig ein Modell der Umgestaltung von St. Salvator vor Augen geführt, das die Relevanz des Kirchleins im Zusammenhang mit der Walhalla und der Veränderung der Landschaft betonen sollte ⁸². Nach seinen Worten sollte die barockisierte Kirche im Äußeren wieder in ihre ursprüngliche, rein byzantinische Form zurückgeführt werden ⁸³. Zu der Annahme, der Stil des

⁷⁸ Schuegraf, Stauf und Walhalla (Anm. 49) 44, Anm.

⁷⁹ Schuegraf führt eine Weihe von 3 Altären 1640 an. Nach Unterlagen im Bayerischen Staatsarchiv Amberg muß der Turm jedoch bereits 1607 errichtet worden sein. Frdl. Hinweis von Herrn Mesner Alfons Unterstöger, Donaustauf. Die Barockisierung durch Pfarrer Georg Friedrich Weinzierl, 1746. Schuegraf, S. 7. Das Deckengemälde ist 1743—1745 von Otto Gebhard aus Prüfening gemalt worden. In der Barockzeit sollen jährlich an die 20 Wallfahrten stattgefunden haben, wobei die Messe am Fuße der Salvatorkirche in einem Zelt vor den Augen der zahlreichen Volksmenge gefeiert wurde. Ebenfalls Hinweise von Herrn Unterstöger, dem mein Dank gilt, nach unveröffentlichten Archivalien. 1835 fanden jährlich noch zwei große Wallfahrten statt. Schuegraf, 7.

⁸⁰ Schuegraf, 8. Seinen Restaurierungswünschen entspricht auch die Forderung die zahlreichen „Verlöbnistafeln“, d. h. die Motivbilder, zu entfernen. Man darf annehmen, daß Schuegraf ein Exemplar seiner Schrift Klenze überreicht hat.

⁸¹ Maillingersammlung II, 1630/1. Ein zweiter Planriß gibt die Holzkonstruktion des Turmhelms wieder.

⁸² Korrespondenz zwischen Ludwig und Klenze über die Restaurierung der Salvatorkirche konnte nicht ausfindig gemacht werden, doch ist es naheliegend, Klenze als den spiritus auctor anzusehen.

⁸³ Über die Außenrestaurierung existieren, soweit ich verfolgen konnte, keine Archivalien mehr. Der Wortlaut ist einem Schreiben vom 4. 7. 1843 entnommen, wo es heißt,

Gotteshauses sei byzantinisch, mögen ihn die frühbarocken rundbogigen Blendarkaden des Turms und die beiden offenen kreuzgratgewölbten Kapellen verleitet haben, denn *byzantinisch* entsprach in der Kunstterminologie dieser Zeit dem späteren Stilbegriff romanisch⁸⁴. Durch einen neuen achtseitigen Spitzhelm, einen das Schiff umlaufenden Rundbogenblendfries sowie den Abbruch der Kapellendächer im Westen unter Hinzufügung von Zinnen bewirkt er eine Typisierung und Läuterung der Kirche im Sinne der Romantik. Durch Verkleinerung der Fenster und eine geringfügige Erhöhung des Turms erhielt der Bau seine himmelstrebende mittelalterlich-symbolische Note, die er noch heute besitzt. Im Inneren wurde, wahrscheinlich aus Zeitmangel, nur die Rokoko-Stukkierung abgeschlagen⁸⁵.

Wie erklärt sich Klenzes Umgestaltung, die im Einverständnis des Königs mit Mitteln der Kabinettskasse bestritten wurde, wenn der gleiche Baumeister in nächster Umgebung den Prototyp eines griechischen Tempels errichtete? In der Tat griff er nicht auf eigene klassizistische Vorstellungen vom Kirchenbau zurück, wie er sie in seiner *Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus* veröffentlicht hatte⁸⁶, sondern näherte sich dem romantischen Rundbogenstil seines ärgsten Konkurrenten Friedrich von Gärtner. Bei Regensburg etwa wurde einige Jahre zuvor (1837) die Dreifaltigkeitskapelle, die ebenfalls Wallfahrtskirche war, von dem im altdeutschen Architektenlager stehenden Freiherrn von Reichlin in ähnlicher Weise byzantinisiert⁸⁷. Obwohl sich Klenze in früheren Jahren „aergerlich über die ganze Byzantinerei“ geäußert hatte⁸⁸, schien ihm nun dieser Stil für seine Restaurierung geeignet.

auf Befehl des Königs unter Verwendung von Mitteln der Kgl. Kabinettskasse sei die Kirche im Laufe des vorigen Jahres restauriert worden. Das Bistum Regensburg wurde zu der Restaurierung offiziell nicht eingeschaltet, wie ein Brief Diepenbrocks vom 29. 3. 1844 beweist. Regierung der Oberpfalz, Kammer des Inneren, Lit. III b 6, Stadtmhof, Fasz. 5685. e. Für die Einsichterlaubnis danke ich Herrn Reg.Amtmann Schmitt.

⁸⁴ Vgl. etwa die Einleitung zu der Sammlung „Regensburger Architekturbau des Mittelalters“ von Bülow (= Justus Popp / Theodor Bülow, 1843) Vorrede und 6. Heft, Einleitung.

⁸⁵ Die Fenster waren offensichtlich schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts einmal verändert worden. Der erwähnte schwedische Architekt Gustaf af Sillén hat ihre barocke Baßgeigenform eigens in seinem Reisetagebuch von 1787 aufgezeichnet, fol. 159 (vgl. Anm. 51), während sie auf der Zeichnung Wiesners von 1817 nicht mehr zu finden sind. Eine Innenrestaurierung sah vor, die heute in der Kirche hängenden 8 Tafeln mit der Entstehungsgeschichte der Wallfahrt *al fresco* auf die Wände zu übertragen. Man begnügte sich schließlich mit der Restaurierung der Holztafeln und ihrer Anbringung im Innern der Kirche (vorher außen!). 1845 wurden auch die Stationskapellen umgebaut. Regierung der Oberpfalz (Anm. 83).

⁸⁶ 1822 in einer begrenzten Auflage für Regierungsbauämter erschienen. 2. Auflage 1834 mit veränderter Einleitung. M. Sczesny, Leo von Klenzes *Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus*, Phil. Diss., München 1967 (1974) 4 f.

⁸⁷ Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, XX., Bez.A. Stadtmhof (1914) 276. Reichlin als Erbauer erwähnt von Karl Bauer, Regensburg, aus Kunst-, Kultur- und Sittengeschichte, Regensburg 1970, S. 415, ohne archivalischen Nachweis.

⁸⁸ 1818 in Venedig, als sich Klenze im Auftrag Ludwigs die Markuskirche in Hinblick auf die Erbauung einer Hofkapelle in München ansehen sollte. Erinnerungen an Dr. Johann Nepomuk v. Ringseis, ges., erg. und hrsg. von Emilie Ringseis 1 (1886) 531. Ringseis erwähnt, daß der „Schloßkapellenplan“, der nach einem Erlebnis des Kron-

Sieht man von der Salvatorkirche ab, so waren es noch andere Elemente, die im Umkreis der Walhalla verändert wurden. Von den acht Weinkelterhäusern, die unterhalb des Bräuberg-Südhangs standen, wurden die sieben westlichen entfernt, um die angestrebte Heroisierung der Landschaft in ihr volles Licht treten zu lassen⁸⁹. Denn anstelle der Weinberge wurden einzelne Baum- und Buschgruppen angepflanzt und auf Höhe der Walhalla im Umkreis ein Eichenhain vermischt mit Fichten und Kiefern angelegt⁹⁰. Schließlich wurde das östliche der beiden unterhalb von St. Salvator liegenden Bauernhäuser als *Wegmacherhaus* neu errichtet⁹¹.

Aber auch außerhalb der unmittelbaren Umgebung Walhallas fanden Veränderungen statt. Schon Monate vor der Grundsteinlegung schrieb der Regierungspräsident Schenk an den König: „Wegen Anlegung einer neuen, geraden Vizinalstraße von Köfering nach Barbing und dem Walhallaberge — welche zum Teil schon begonnen ist —, werden E. M. die Pläne demnächst treugehoramsamst vorgelegt werden“⁹². Diese Straße sollte mit der Holzbrücke, die erst seit einiger Zeit auf der Höhe der Salvatorkirche über den Fluß führte, verbunden werden⁹³. Tatsächlich wurde bis zur Einweihung 1842 von Obertraubling aus bis Barbing eine schnurgerade, auf die Walhalla ausgerichtete Chaussee angelegt, die von dort aus in einer geringfügigen Richtungsänderung auf die Brücke führte⁹⁴. Der von München kommende, auf der Regensburg-Landschutter Poststraße abbiegende Besucher sollte die Walhalla in ihrer Landschaft schon von ganz ferne liegen sehen. Im Gegensatz aber zum absolutistischen *point de vue* sollte er in typisch romantischer Art kurz davor weggeleitet werden, um sich dem Ehrentempel von der Seite oder von hinten zu nähern. Im Walhalla-Führer Adalbert Müllers von 1843 steht, die derzeitige Brücke sei etwas gar zu schlicht aus unbehauenen Stämmen zusammengefügt und passe durchaus nicht zu der großartigen Umgebung; deshalb hoffe man, daß sie einer „zierlicheren“ weichen müsse. Pangkofers Führer aus dem gleichen Jahr vermerkt, „die hässliche Pfahlbrücke, welche vor der Walhalla über die Donau führt, soll, wie verlautet, durch eine solidere ersetzt, und diese an der Stelle erbaut werden, an welcher die Alte von der Mitte des Marktes und von einem befestigten Brückenkopfe aus, einst

prinzen in der Capella Palatina im byzantinischen Stil entstehen sollte, Klenze zur Verzweiflung gebracht habe, ebda. 502.

⁸⁹ Auf dem Gemälde Klenzes noch eingezeichnet. Das östlichste ist — wohl mit Absicht — als bäuerliche Exemplaarchitektur stehen gelassen worden. Zahn, 50.

⁹⁰ Zahn, 51 ff. Die Verwandtschaft zwischen submediterraner Landschaft und mitteleuropäischer Steppenweide in ihren „arkadischen“ Möglichkeiten wurde von Gartendilettanten wie dem Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar erkannt und eine Aufforstung verhindert. G. Hard, *Arkadien in Deutschland*, Bemerkungen zu einem landschaftlichen Reiz, in: *Die Erde*, Jg. 96 (1965) 21—24. Zit. nach Zahn, 47.

⁹¹ Es handelt sich um das ehem. Haus „Weinzierl“ Jos. Reimer; das davorliegende, auf Klenzes Gemälde idealisiert, war jenes der „Hergottsmüllers“ Hetzenecker, Zahn, 51.

⁹² Briefwechsel von Ludwig I. und Eduard von Schenk, hrsg. von M. Spindler (1930) 137. Brief vom 21. 5. 1830. Schenk war damals noch Minister d. Inneren.

⁹³ Schuegraf (Anm. 49) 74 schreibt: „Vor Zeiten führte unmittelbar von dem Markte aus, ein eigenes Tor auf die Donaubrücke, die in der Folge gar oft ihre Stelle verändern mußte, und jetzt ganz außerhalb des Marktes gegen Sulzbach zu, liegt“. Auf der Ansicht Gustaf af Silléns von 1787 liegt die Brücke noch auf Ortshöhe.

⁹⁴ Auf den Katasterblättern um 1850 erkennbar.

über den Strom ging“⁹⁵. Schon damals duldet die Naturidee Walhallas keine Beeinträchtigung, wie sie ein moderner Brückenbau der näheren Umgebung dargestellt hätte. Die zum Arkadien stilisierte Donaulandschaft mußte als Statthalterin des Landschaftsgartens dessen moralisch-ästhetischen Charakter überstreifen.

V. Vom Bildungsgarten zur romantischen Landschaft

Der Weg, den die Idee Walhallas aus dem Englischen Garten in München zu ihrer Verwirklichung am Bräuberg antrat, läßt sich aus der gleichzeitigen Gartentheorie heraus nachvollziehen. Im Begriff Hirschfelds vom Landschaftsgarten sind die Grundlagen für die spätere ästhetische Landschaft bereits enthalten. Als Ideal sieht er eine von der Kunst nachgebildete Gegend, die zur Verstärkung ihrer natürlichen Wirkung führen sollte⁹⁶. Die Kunst, nach Goethe eine zweite Natur, ist demnach in der Lage diese zu *veredeln*, sie zu psychologisieren und dem subjektiven Bewußtsein angemessen zu gestalten. Ziel der Wechselwirkung zwischen Natur und Kunst ist es, den moralischen Aspekt beider Faktoren zu summieren, um auch eine Veredelung der Sinne zu bewirken⁹⁷. Aus dieser Sicht heraus können sich auch Natur und Architektur in ihrer Wirkung steigern: „so theilen Gebäude und Gegenden einander ihre Kräfte mit, ihre Charaktere werden deutlicher, und es entstehen eine Vereinigung von Begriffen und Bildern, die mit einem völlig bestimmten und mächtigen Eindruck auf die Seele wirken“⁹⁸. Solche Stimmungsbilder entwirft denn auch Hirschfeld, wobei er noch ganz dem barocken Convenience-Schema verpflichtet ist. Da gehören in *muntere Gegenden* Schäferhütten oder Landhäuser, in *romantische Gegenden* gotische Ruinen, in *sanftmelancholische Klöster* oder Kapellen und schließlich in *feierliche Gegenden* Tempel⁹⁹. Diese Einteilung wird mit den Modi der Tageszeiten, Jahreszeiten, Berg- oder Tallagen¹⁰⁰ und ständischen Differenzierungen wie Fürsten-, Kloster- oder Volksgarten¹⁰¹ zu einer komplizierten Gartenikonologie kombiniert, in der sich barocke Topik bereits mit der Symbolwelt der Romantik zu berühren scheint¹⁰².

Wie eine Vorausahnung auf das Naturensemble Donaustauf-Walhalla klingen Bemerkungen Hirschfelds über einzelne Stimmungsträger. So sollen Tempel von griechischer Schönheit sich auf Anhöhen erheben, die über prächtige Aussichten herrschen, an Stellen, die ein Gefühl feierlicher Ruhe, von Ehrfurcht, von Bewunderung einflößen, wo die Eindrücke der Naturszenen eine Veredelung erhalten sollen¹⁰³. Hirschfeld vergißt auch in diesem Zusammenhang nicht, auf die Vorzüge hinzuweisen, die Tempeln als Denkmälern großer Männer eignen könnten: „Sie erhalten dadurch einen Theil der Würde wieder, die sie im Alter-

⁹⁵ Müller, Donaustauf und Walhalla (1843) 9, Pangkofer (Anm. 57) 50.

⁹⁶ Hirschfeld 4 (Anm. 21), 26.

⁹⁷ Hirschfeld 1, Vorläufige Bemerkungen, 155 f.

⁹⁸ Hirschfeld 1, 228.

⁹⁹ Hirschfeld 1, 211 f.

¹⁰⁰ Hirschfeld 5, 4 f. und 4. Bd., 33.

¹⁰¹ Hirschfeld 5, 27, 70 und 84.

¹⁰² Die verschiedenen ikonographischen Varianten erinnern mit ihren gegensätzlichen Stimmungsbildern z. B. an Symbollandschaften C. D. Friedrichs.

¹⁰³ Hirschfeld 3, 59 und 74. Dabei erkennt er den „länglichten“ Tempeln „mehr Feyerliches und Ehrwürdiges“ zu.

thum hatten, wo sie, nach den Göttern, auch den Helden, den Patrioten und den Weisen heilig waren.“ Gartenreviere würden dadurch zum Rang heiliger Orte erhoben ¹⁰⁴.

Gegen den feierlichen, weihevollen Charakter der Tempel kontrastieren die Burgruinen ¹⁰⁵. Diese sollten sich auf kühnen Felshöhen befinden. Von Vorteil sei es, Vorstellungen und Empfindungen zu erregen, welche die Gebäude selbst, wenn sie noch vollständig vorhanden wären, nicht hervorbringen würden ¹⁰⁶.

Über die Kapellen heißt es bei Hirschfeld, sie müßten aus hoher Einfachheit und stiller Würde bestehen. Alle Pracht, alle Üppigkeit der Verzierung müßte bei ihnen entfernt sein, das Äußere simpel und ehrwürdig ¹⁰⁷. Schließlich werden in das Programm des Landschaftsgartens noch die Bauernhäuser einbezogen. Sie sind wichtige Bestandteile einer Parkideologie, in der die Gegenwart stillgelegt und die Idealität des goldenen Zeitalters beschworen wird: „Die Weiden, die Herden, die hirtenmäßigen Beschäftigungen, die sanfte Einfachheit, die ganze einnehmende Ländlichkeit einer Meyerey können einem dichterischen Geiste Veranlassung geben, hier zuweilen Nachahmungen des *arcadischen* Hirtenlebens anzuordnen.“ Eine solche Anlage müsse aufhören bloß nützlich zu sein, in ihr müsse sich das Bild des theokritischen Zeitalters erneuern; sie müsse wieder an die Einfachheit der Sitten, die harmlose Unschuld des Schäferlebens erinnern und an die ruhige Genügsamkeit mit dem, was die Natur anbot. Dementsprechend dürfen die Landhäuser auch nicht von „schmutzigen Ökonomiegebäuden“ umgeben werden, überhaupt solle alles entfernt werden, „was auf Schmutz und Niedrigkeit fällt, was Armuth oder Unterdrückung ankündigt“ ¹⁰⁸. Neben dieser Charakterisierung der *fabriques* im Landschaftsgarten nimmt natürlich die Gestaltung der Natur einen wichtigen Stellenwert ein und nicht zuletzt die Wege: sie seien gleichsam die Exposition eines Romans ¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Hirschfeld 3, 80. Symptomatisch für die Verbindung von Geschmacksästhetik mit vordergründigen Nutzungsabsichten, wie sie auch z. B. Ledoux vertritt, ist folgende Bemerkung Hirschfelds: „Da die nachgeahmten Tempel bey uns keinen bestimmten Gebrauch haben, indessen sich besonders durch einen gewissen Charakter des Edlen und Ehrwürdigen auszeichnen, so scheinen sie gerade die Art von Gebäuden zu seyn, die sich am besten als Denkmäler gebrauchen läßt.“ (S. 58). Freilich meint der Autor, Denkmäler von Gesetzgebern und Helden gehörten in die Städte, in die Gärten aber Monumente für Gattungen des Verdienstes, die „mit diesen Szenen in einer gewissen Verwandtschaft stehen“: Naturwissenschaftler, Ökonomen, Gartenarchitekten, Dichter und Maler. (S. 80).

¹⁰⁵ Hirschfeld 3, 111. Ruinen — so Hirschfeld 114 f. — erzeugten Ernst und Melancholie, wobei gotische Ruinen bei uns wahrscheinlicher seien als griechische. Henry Home schon hatte aus seiner Gefühlsästhetik heraus gefordert, gotische Ruinen seien zu bevorzugen, weil in ihnen der Triumph der Zeit über die Stärke anklinge, während griechische Ruinen nur den Triumph der Barbarei in Erinnerung brächten (*Elements of Criticism* II, 1761). Hallbaum, 89.

¹⁰⁶ Hirschfeld 3, 116. Im Park von Hagley sei bei der künstlichen gotischen Schloßruine jeder Verdacht an der Echtheit durch herumliegende Trümmer ausgeräumt worden.

¹⁰⁷ Hirschfeld 3, 108.

¹⁰⁸ Hirschfeld 3, 14 und 5, 151 f. Der Hygienegesichtspunkt ist natürlich nicht nur in Hinsicht auf die Lebensweise der Bauern zu sehen, sondern auch bezogen auf die angenehmen Empfindungen der höheren Stände beim Anblick von „Reinlichkeit, Ordnung und Anmut“. 5, 159.

¹⁰⁹ Hirschfeld 5, 136.

Hirschfelds umfassende Vorstellung von der Gartenkunst war freilich zum Zeitpunkt der Erbauung Walhallas unmodern. Klenze selbst hatte in seinem Aufsatz „Pratolino, oder Lehrbriefe über die Gartenkunst“ die Künstlichkeit solcher Anlagen kritisiert, wo es nicht an krummen Wegen fehle, um möglichst langsam an einen Ort zu gelangen, den man bald erreichen möchte, wo es Seen gebe, die außerhalb des Gartenbezirks Pfütze hießen „und nicht an Bosquets von wenigen Quadratfuß, auf welchen die Stauden und Bäume aller fünf Welttheile vor Schrecken und Verwunderung, sich so nahe beisammenfinden, blaß und gelb werden.“ Auch die *fabriques*, Brunnchen, Tempelchen, Kioske und Einsiedeleien, erfahren Ablehnung¹¹⁰.

Klenzes Reaktion kennzeichnet den Wandel vom sentimental zum romantischen Park. In seiner Stellungnahme wird wohl die Art und Weise kritisiert, wie man die Natur zerlegt und wieder zusammensetzt, nicht aber das Ziel der Gartenkunst, Wirkungen mit Park und Staffage hervorzubringen. In dieser Absicht berühren sich Klenze und Hirschfeld, wobei als gemeinsame Ausgangsbasis die heroische Landschaft zu werten ist. Bei sämtlichen Gartentheoretikern wird Landschaftsmalern wie Claude Lorrain, Poussin, Salvator Rosa oder Paul Bril breiter Raum eingeräumt, und die ästhetischen Wirkungen des Landschaftsgartens werden nach ihnen berechnet¹¹¹. Andererseits gilt die heroische Landschaft den Architekten als ideale Kulisse für die Integrität klassizistischer Bildungsbauten. Die Entdeckung pathetischer Werte in der Landschaft ist jedenfalls ein Moment, das sich aus dem Kunstbereich herausgebildet hat.

Den Schritt vom Landschaftsgarten zur Landschaft hat Hirschfeld noch angedeutet:

„Die Natur zeigt zuweilen Gemälde, die von ihrer Hand ganz vollendet sind, und keines nachahmenden Pinsels der Kunst mehr bedürfen. Sie hat Gegenden, denen durch ihre eigene Bildung ein solcher bestimmter und starker Charakter mitgeteilt ist, daß sie dadurch irgend eine der vorhin angeführten Bewegungen in einem hohen Grade hervorzubringen fähig sind“¹¹².

Einige Jahrzehnte später, bei dem Gartendilletanten Fürst Pückler-Muskau ist die *natürliche* Landschaft schon viel selbstverständlicher. Bei ihm liegt das Hauptaugenmerk auf der Verschönerung der Landschaft, nicht auf der Anlage eines landschaftsähnlichen Parks.

„Wo hingegen eine überreiche pittoreske Natur schon die ganze umgebende Gegend selbst idealisiert und sie, so zu sagen, als ein unabsehbares, nur vom Horizont umschlossenes großes Kunstwerk hingestellt hat, wie in vielen Theilen der Schweiz, Italiens, Süddeutschlands . . . da bin ich überhaupt der Meinung, daß alle Anlagen der erwähnten Art nur ein *hors d'oeuvre* sind. Es kömmt mir vor, als wenn man auf einen prächtigen *Claude Lorrain* in einer Ecke noch eine besondere kleine Landschaft malen wollte“¹¹³.

¹¹⁰ Leo von Klenze, *Persönlichkeit und Werk* (1964), 150. Ohne archivalischen Nachweis.

¹¹¹ Vgl. Anm. 64.

¹¹² Hirschfeld, 25.

¹¹³ Fürst von Pückler-Muskau, *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei verbunden mit der Beschreibung ihrer praktischen Anwendung in Muskau* (o. J. ca. 1834, Nachdruck 1813) hrsg. von E. Redslob, Sp. 24. — Da es mir um den Einfluß der Parkästhetik auf Idee und Ausführung der Walhalla geht, kann der Übergang von der klassischen Phase



Abb. 1 Leo von Klenze, Walhalla und Salvatorkirche, 1839
Museum der Stadt Regensburg



Abb. 2 E. Labhart, Walhalla und Donaustauf, um 1842
Gouache, Museum der Stadt Regensburg

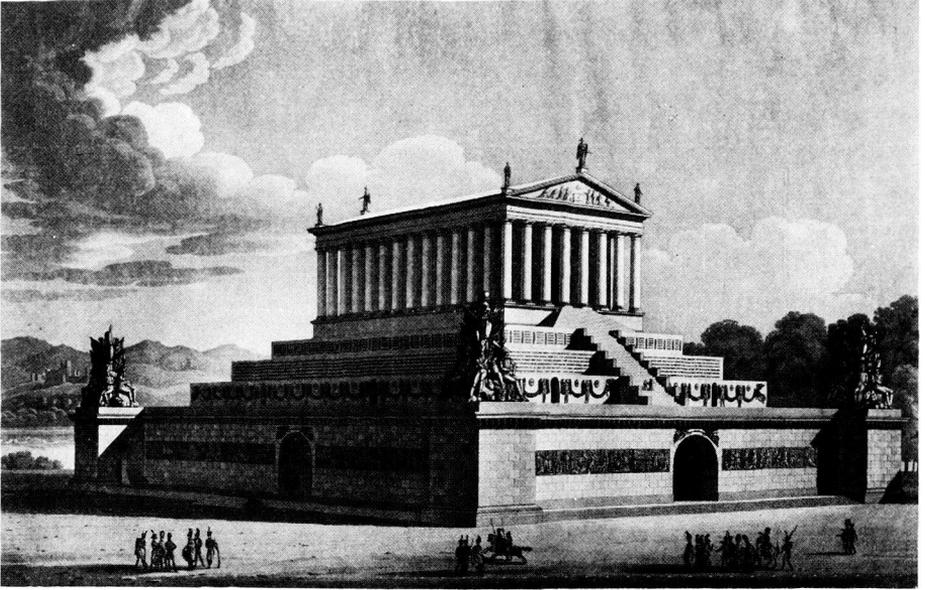


Abb. 3 Leo von Klenze, Entwurf zu einem Paneuropäischen Friedensdenkmal, 1814, Aquatinta



Abb. 4 Haldenwang nach J. W. Mechau (Landschaft) und J. G. Klinsky (Architektur), Schillerdenkmal, 1807, Kupferstichkabinett Dresden

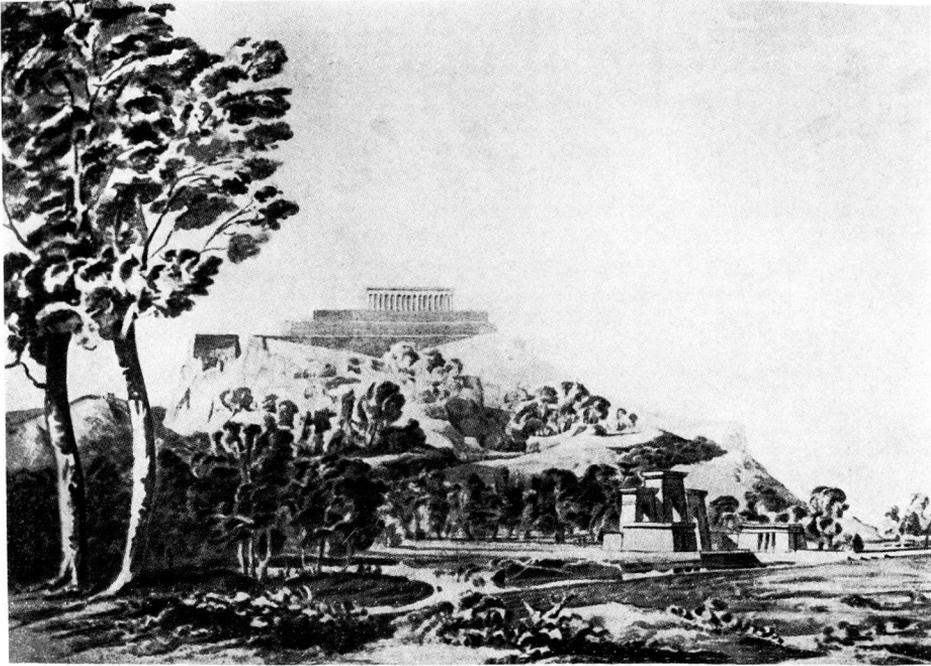


Abb. 5 C. Haller von Hallerstein, Entwurf zur Walhalla auf dem Berge, um 1815, Feder, laviert, ehemals Graphische Sammlung München

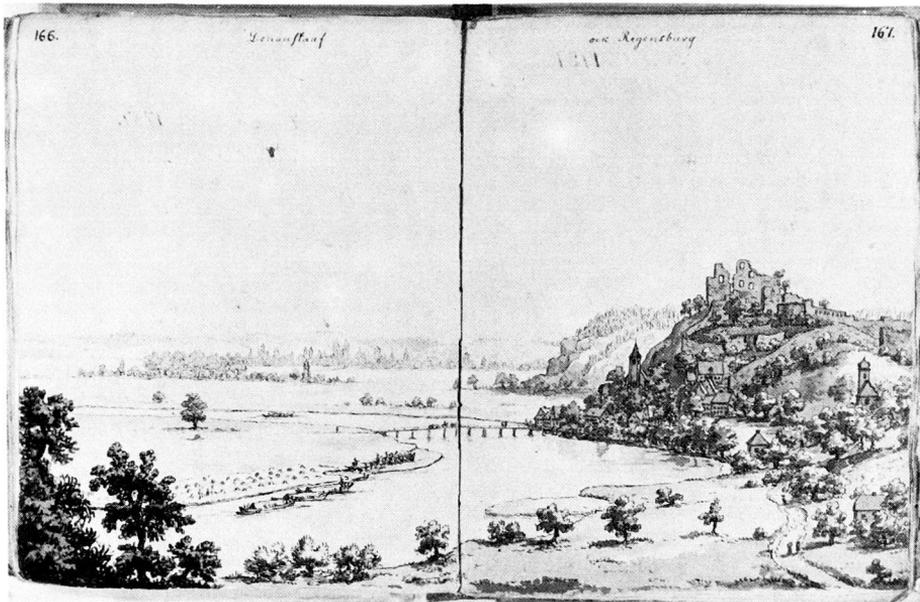


Abb. 6 Gustav af Sillén, Donaustauf und das Donautal bis Regensburg, 1789, Feder laviert, Universitätsbibliothek Uppsala

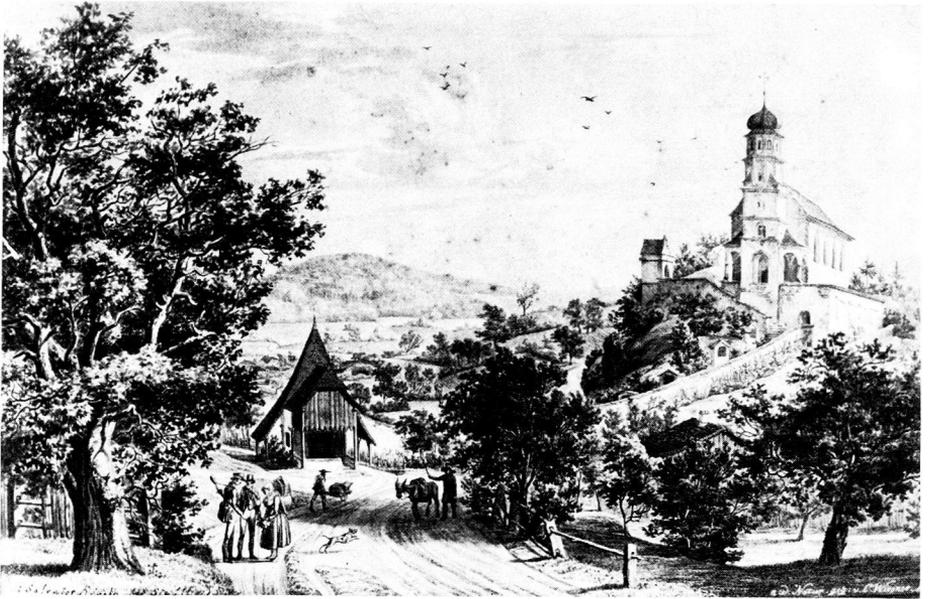


Abb. 7 Conrad Wiesner, St. Salvatorkirche bei Donaustauf, 1817, Sepiazeichnung, Museum der Stadt Regensburg

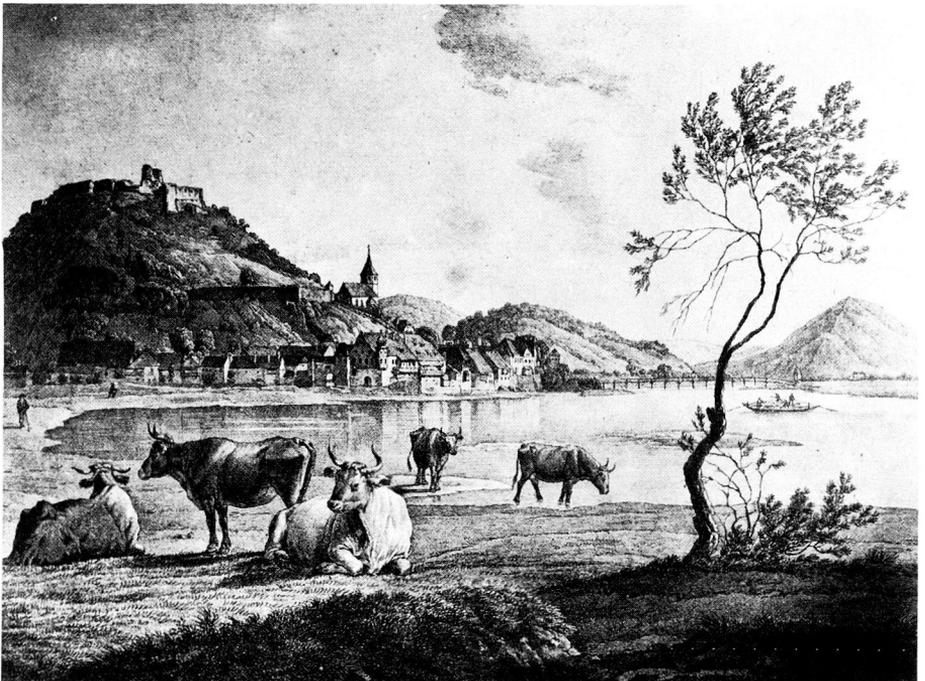


Abb. 8 Kunike nach J. Alt, Ansicht von Donaustauf mit Brauberg, um 1820/30, Lithographie

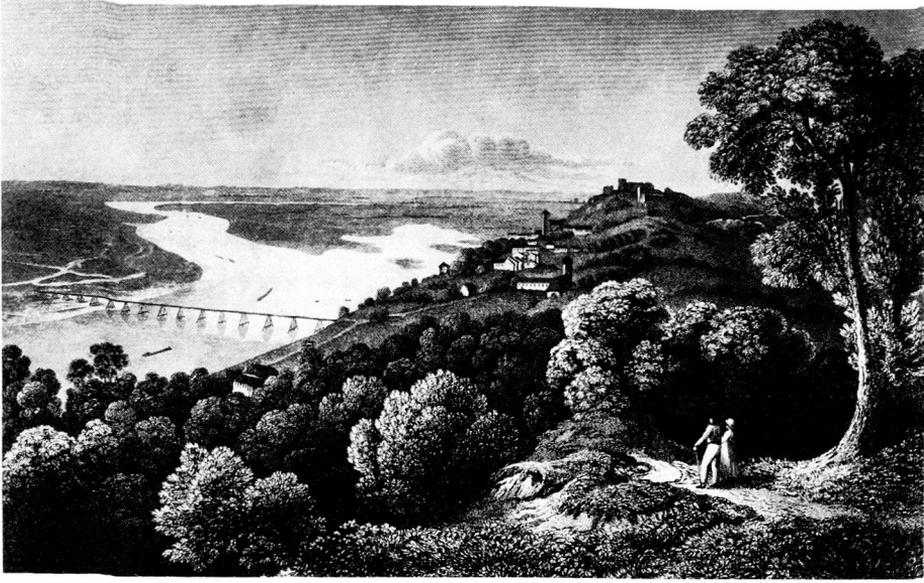


Abb. 9 G. Corbould nach R. Batty, Donaustauf und das Donautal nach Westen vom Bräuberg, 1821, Stahlstich



Abb. 10 Franz Kobell, Heroische Landschaft, 1804, Privatbesitz



Abb. 11 Jak. W. Roux, Heidelberger Landschaft mit Schloß, um 1820, Privatbesitz

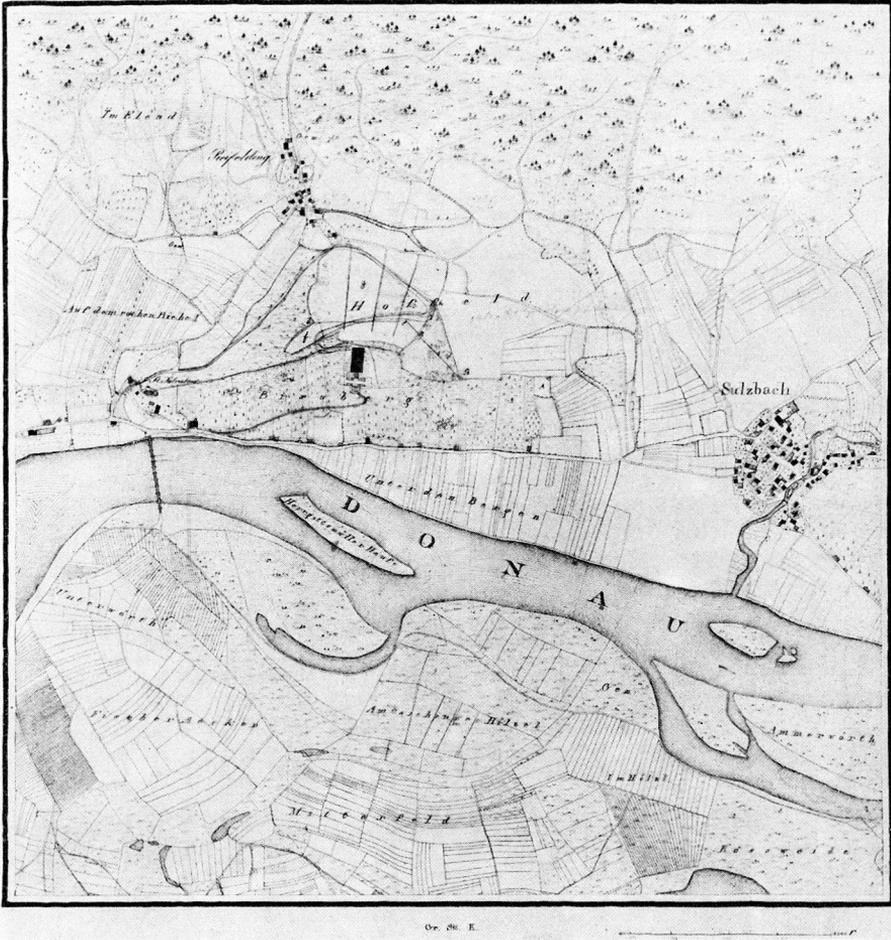


Abb. 12 Kataster mit Eintragungen Leo von Klenzes, um 1840, Stadtmuseum München

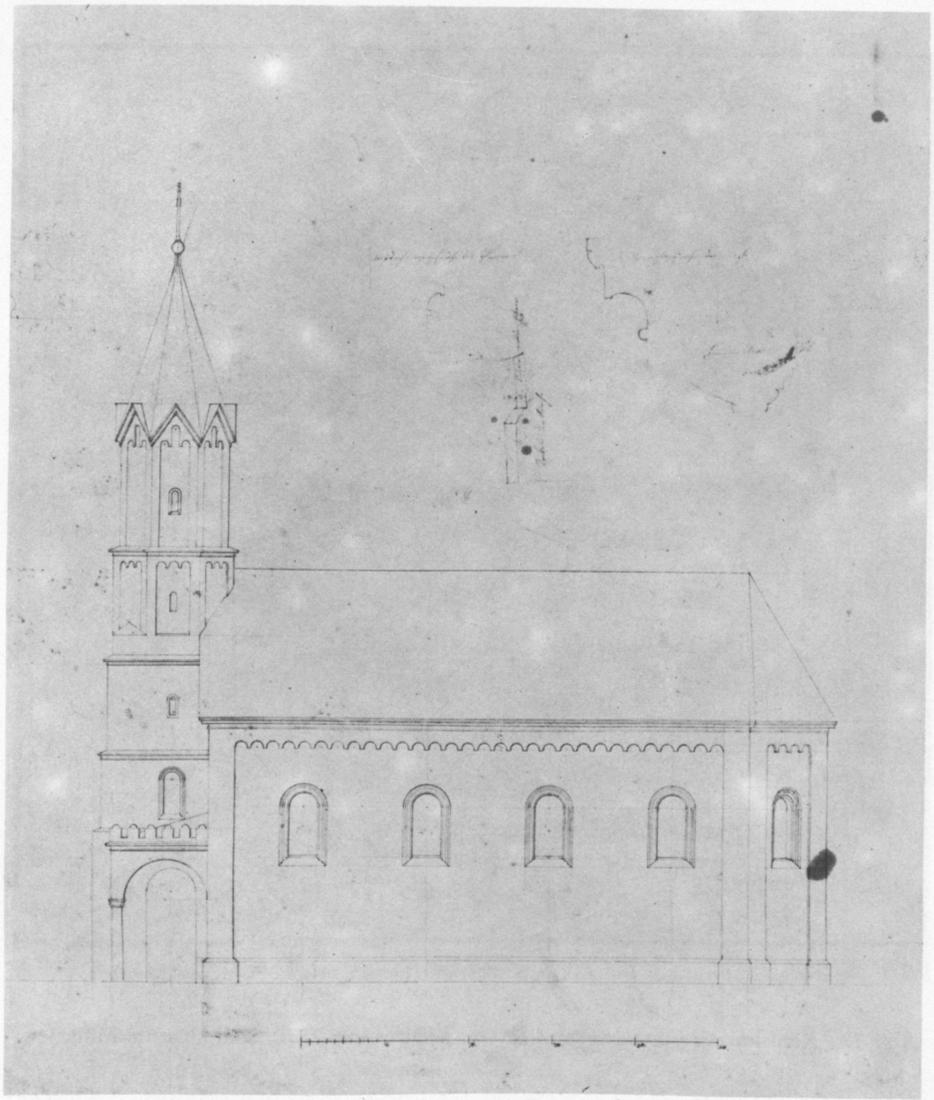


Abb. 13 Leo von Klenze, Planriß zur Umgestaltung der Salvatorkirche bei Donaustauf, um 1839, Stadtmuseum München



Abb. 14 J. C. Armytage nach W. H. Bartlett, Walhalla und Salvatorkirche, um 1835, Stahlstich



Abb. 15 Sog. Pantheon und gotisches Cottage im Park von Stourhead, 18. Jh.

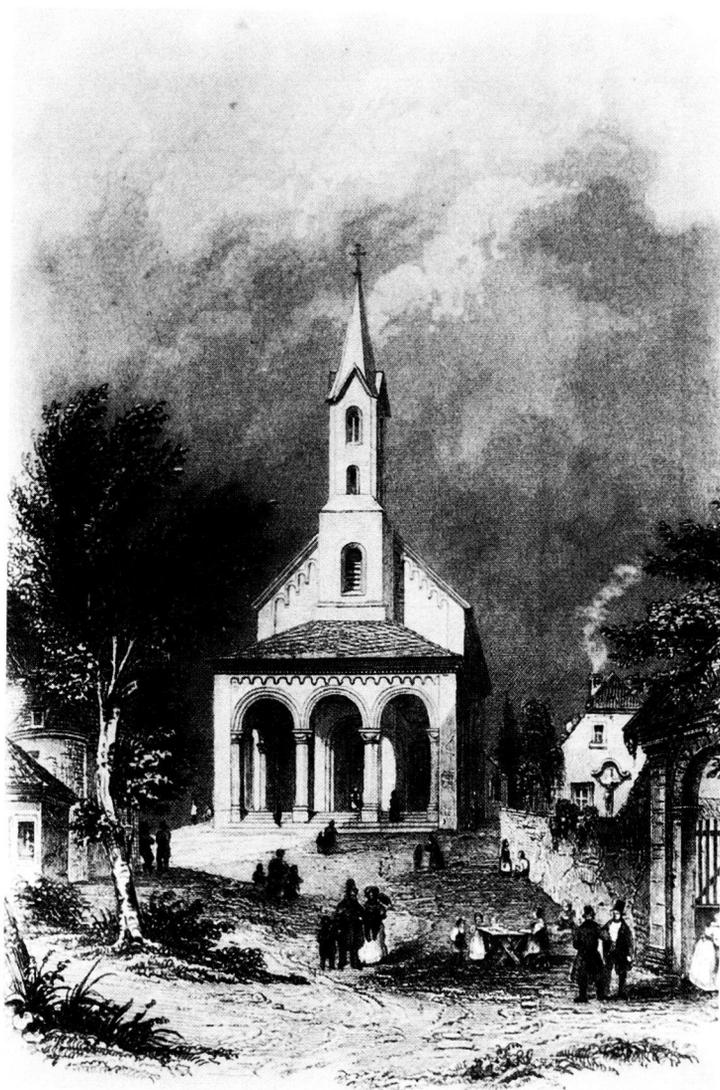


Abb. 16 J. Poppel nach E. Gerhard, Die Wallfahrtskirche auf dem Dreifaltigkeitsberg bei Regensburg, um 1840, Stahlstich



Abb. 17 Hans Kransberger (?), Schützenscheibe anlässlich der Grundsteinlegung Walhallas, 1830, Museum der Stadt Regensburg

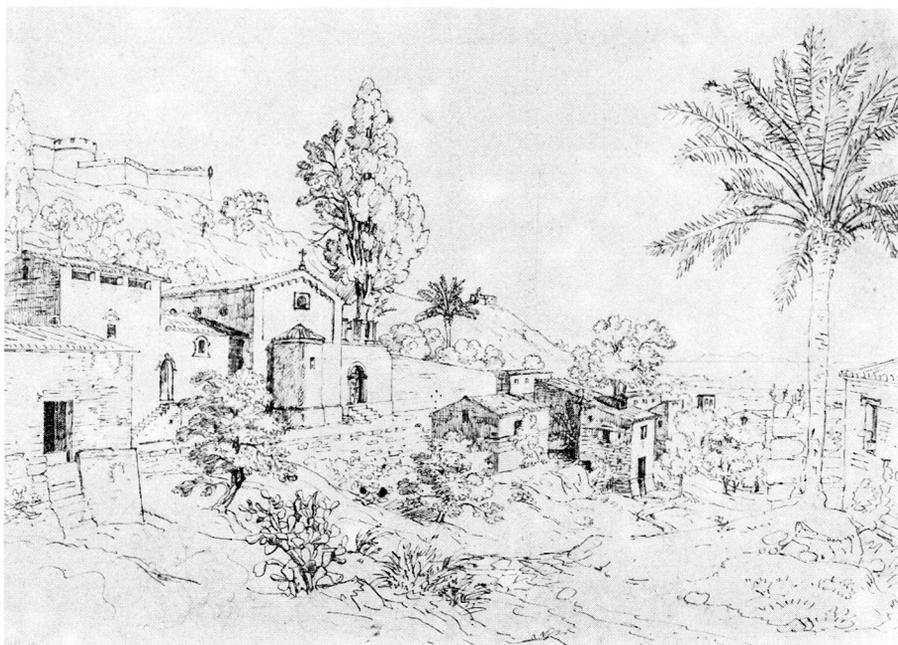


Abb. 18 Leo von Klenze, Ansicht von Mistra auf Zante, 1856, Feder über Bleistift, Bayerische Staatsbibliothek München



Abb. 19 Leo von Klenze, „Ansicht der Insel Zante, nach den Ruinen restauriert“, 1860, Privatbesitz

Die *Bildwürdigkeit* der Landschaft ist zwar mit dem erweiterten romantischen Naturbegriff deckungsgleich, ihre Wurzeln sind aber in einem ästhetischen Quietismus zu suchen, der auch mit einer neuen Vorstellung von Architektur zusammenläuft. Ob es das Gewachsene einer Landschaft oder der Geschichte und ihrer Kunst ist, es darf dann mit Verstärkung rechnen, wenn es der aktuellen sittlich-ästhetischen Haltung des Bürgertums nicht widerspricht¹¹⁴. Wie Klenze im Landschafts- und Architekturbild um die Walhalla nur Korrekturen anbringt, um die schon vorhandenen Charaktere zu verstärken, so fordert auch Pückler Erhaltung des schon Vorhandenen, notfalls Kostümierung von Gebäuden, um sie dem Hauptcharakter der Landschaft bzw. des Parks anzupassen¹¹⁵. Eine wichtige Rolle spielt hierbei die Funktionsgerechtigkeit der Bauten. Klenze distanzierte sich schon 1816 in einem Entwurf zum Begleittext seiner Walhalla-Pläne von den „sogenannten Überraschungen englischer Garten Monumente, wo man in einem Antiken Tempel eine Bauernwohnung und [in] einer Strohhütte einen Tempel findet“¹¹⁶. Er greift dabei Vorstellungen des sentimental Gartens an, wie sie noch Stieglitz 1804 vertritt, der schreibt, man könne die Ruinen eines dorischen Tempels als Gasthaus nutzen oder den Saal einer ruinösen Ritterburg als Gartensaal einrichten¹¹⁷. Pückler hingegen reflektiert mit „historischer Vernunft“:

„Wenn nun aber harmonische Schönheit der zu erlangende Hauptgegenstand ist, so deutet dies schon an, daß auch *Zweckmäßigkeit* durchaus bei der Anwendung von Gebäuden erkennbar seyn müsse. Ein gothisches Haus, z. B., das eben weiter nichts ist, als ein gothisches Haus, ohne allen Grund dastehend, als weil man grade etwas Gothisches haben wollte, erregt ein unbehagliches Gefühl. Es ist ein *hors d'oeuvre* . . . [und steht] als bloße Decoration ohne nöthige Beziehung, und also nicht motiviert genug; erblickt man aber auf fernem Berge die Thürme einer gothischen Capelle aus den Baumkronen alter Bäume ragen, und erfährt, dies sey die Begräbniskirche der Familie, oder ein wirklich besuchter Tempel, irgend einem Cultus geweiht, so fühlt man sich befriedigt, weil man Zweckmäßigkeit mit passender Zierde verbunden begegnete . . . Daher muß man sich auch mit Tempeln, die im Alterthum eine ganz andre, volksthümliche, religiöse Bedeutung hatten, und eben so mit nichts sagenden Monumenten sehr in Acht nehmen, wenn sie nicht, statt einen tief erregenden Eindruck, den des Läppischen hinterlassen wollen“¹¹⁸.

In Pücklers Argumentation wird sichtbar, wie sich der Tenor der hirschfeldschen Gartentheorie wandelt. Das aristokratische *Convenance*-Denken über Parkstaffagen, eingekleidet in die bürgerlich ästhetische Wertvorstellung, triftet, ohne ihre Topik aufzuheben, in eine historische Legitimation derselben, bei welcher der bürgerliche Bildungsgehalt umgekehrt zum Anliegen des aristokratischen Gartendilletanten wird.

des Landschaftsgartens zur romantisch-historischen exemplarisch dargestellt werden. Die englischen und übrigen deutschen Gartentheoretiker können deshalb hier übergangen werden.

¹¹⁴ Hier bahnt sich eine Entwicklung an, die in der Geschichtsphilosophie C. J. Burckarts und Droysens gipfelt. Vgl. Herbert Schnädelbach, *Geschichtsphilosophie nach Hegel* (1974) 48 ff. und 88 ff. Hannelore und Heinz Schläffer, *Studien zum ästhetischen Historismus* (1975), 72 ff.

¹¹⁵ Pückler-Muskau, Sp. 45, 50.

¹¹⁶ Zit. nach Stolz, 248.

¹¹⁷ C. L. Stieglitz, *Gemälde von Gärten im neuen Geschmack* (1804) 75 f. und 101.

¹¹⁸ Pückler-Muskau, Sp. 40 f.

Bereits 1809 hatte Goethe in seinen *Wahlverwandtschaften* die Veränderung eines Herrschaftssitzes geschildert. Dabei wird nicht nur die Parkanlage umgeändert, sondern auch die weitere Umgebung des Gutes durch Anlage von Bäumen, Ausholzen, Anlegen von Wegen und den Bau eines Lusthauses mit beherrschendem Ausblick im Sinne ästhetischer Natur geläutert. Es erinnert an Hirschfeld, aber auch an die Umgestaltung des Bräuberbergs, wenn eine der Hauptfiguren des Romans, der Hauptmann, im Hinblick auf das nahegelegene, ihm unordentlich und unsauber erscheinenden Dorf äußert: „Du erinnerst dich, . . . wie wir auf unserer Reise durch die Schweiz den Wunsch äußerten, eine ländliche sogenannte Parkanlage recht eigentlich zu verschönern, indem wir ein so gelegenes Dorf nicht zur Schweizer Bauart, sondern zur Schweizer Ordnung und Sauberkeit, welche die Benutzung so sehr befördern, einrichteten“¹¹⁹. Zum ästhetisch erlebbaren Hygienegedanken der Dorfsanierung gesellt sich jener der Erbaulichkeit. Charlotte, die Gutsherrin, läßt den Kirchhof des Dorfes renovieren¹²⁰ und schließlich die Dorfkirche „nach deutscher Art und Kunst, in guten Maßen errichtet“ „im altertümlichen Sinne“ herstellen. Eine Seitenkapelle mit manchem „geschnitzten und gemalten Rest jenes älteren Gottesdienstes“¹²¹ soll „als ein Denkmal voriger Zeiten und ihres Geschmacks“ restauriert und in diesem Sinne ergänzt werden¹²².

Vor dem Hintergrund solcher Landschafts- und Kulturpflege als *hypostasierter* Gartenkunst muß die Walhalla und ihre Landschaft gesehen werden. Keine künstlichen Ruinen, Bauernhäuser und Seen, keine neugotischen Kapellen galt es anzulegen. Vielmehr wurde die Donaulandschaft nach Gesichtspunkten ausgesucht, die eine dem englischen Park und der heroischen Landschaft entsprechende Wirkung bereits beinhaltete und durch wenige Eingriffe den idealen Rahmen für den deutschen Ehrentempel geben konnte. Die Anlage von Parks als vermittelndes Element zwischen historischer Architektur und Kulturlandschaft hatte das Gesicht der näheren Umgebung bereits geprägt. 1779 wurde über dem Mauergraben Regensburgs die „Allee“ im englischen Gartenstil angelegt. In unmittelbarer Nachbarschaft zur Walhalla bestanden Parkanlagen bei der Burgruine von Donaustauf und als sog. Fürstengarten östlich des Marktes. Sie waren keine Schöpfungen der Bürgerschaft, sondern bezeichnenderweise des Hauses Thurn und Taxis¹²³. Indem Klenzes Walhalla ganz neue Maßstäbe ästhetischer Art setzte, mußte nun die geläuterte Landschaft in viel größerem

¹¹⁹ Goethes Werke, hrsg. von K. Alt (o. J.) 8. Teil, I, 6. Kap., 39.

¹²⁰ Goethe II, 1. Kap., 103. Dabei wurden die Grabdenkmäler an der Kirche entlanggeriebt, die Gräber eingeebnet und mit Klee besät.

¹²¹ Goethe II, 2. Kap., 107. Gemeint ist der katholische Gottesdienst mit seiner Bildverehrung.

¹²² Ebda. Der Vergangenheit gleichsam entgegenzuwachsen ist Goethes Ziel der Restaurierung: „So mußte man sich beinahe selbst fragen, ob man denn wirklich in der neueren Zeit lebe, ob es nicht ein Traum sei, daß man nunmehr in ganz anderen Sitten, Gewohnheiten, Lebensweisen und Überzeugungen verweile.“ (S. 108).

¹²³ Diese Beziehungen auf zahlreichen Ansichten der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts noch ablesbar, sind heute durch Zersiedlung zerstört. Zur Allee: Richard Strobel, Die Allee der Fürsten Carl Anselm in Regensburg, in: Thurn und Taxis-Studien 3 (1963), 229. Das Herrschaftsgericht Donaustauf gehörte seit 1812 den Fürsten Thurn und Taxis. Adalbert Müller schreibt 1843 über die Anlagen unterhalb der Burgruine: „Dem Fürsten von Thurn und Taxis verdankt man die Erhaltung dieser romantischen Überreste. Er

Rahmen in Bezug zum historischen Sinn der in ihr liegenden Bauwerke gestellt werden und ein Nexus zur Nationalidee des Ruhmestempels zurückgeknüpft werden. Die moralischen Empfindungen, welche Parkstaffagen auslösen sollten, mußten nun bei einer gewachsenen deutschen Kulturlandschaft ihre historische und nationale Legitimation finden.

Besonders die frühen Walhalla-Führer betonten die historische Bedeutung der Gegend um Donaustauf. Die Burgruine wird als Sinnbild deutschen Rittertums gesehen, die Salvatorkirche als mittelalterliche Wallfahrtsstätte, der Bräuberg selbst mit seinen Eichen als eine von den Römern nie bezwungene Gegend, Sinnbild deutschen Sinnes, und die Donau als Verbindungsachse des römischen Reichs deutscher Nation und vorgeschichtlicher Weg von Völkerverständigung. Das nahe Regensburg schließlich, wenige Jahrzehnt zuvor noch freie Reichsstadt, findet als Sitz von Bayernfürsten, deutschen Kaisern und des Reichstages Erwähnung¹²⁴. „So umgeben uns rings Bilder deutschen Fürstenthums, deutscher Kraft, Gottesfurcht und Kunst“, resümiert Eduard von Schenk bei seiner Rede zur Grundsteinlegung Walhallas 1830¹²⁵.

VI. „Griechisches und Nichtgriechisches“, Stildualismus und seine historische Motivation durch Leo von Klenze

„So hat heilige Begeisterung für *Deutschlands* Ruhm die großartige Idee erzeugt, der Heldenhimmel deutscher *Urahn*en den Namen gegeben, und die *griechische* Kunst die Form geliehen zum Monumente . . . Jene aber, die dem deutschen Ruhme ein Mal in deutscher eigenthümlicher Gestaltung errichtet wünschen, möge die beispiellos herrliche Ausführung und technische Vollkommenheit mit der Form seiner Erscheinung veröhnen“¹²⁶.

Diese vorsichtigen Bemerkungen in Pangkofers Walhalla-Führer von 1843 verraten, daß der Autor zumindest nicht ungern ein Monument in eben jenem *deutschen* Stil gesehen hätte. Trotz der Bedingungen im Preisausschreiben des Kronprinzen Ludwig zur Walhalla, ein Gebäude im reinsten antiken Geschmack zu erstellen, hatten Schinkel, Ohlmüller und Eisenlohr gotische Entwürfe eingesandt, die viel Beachtung fanden¹²⁷. Abgesehen davon, daß in Regensburg zur gleichen Zeit der neugotische Stil beim Hause Thurn und Taxis dominierte¹²⁸, hatten auch viele Festdekorationen zur Grundsteinlegung und zur Eröffnung der Walhalla altdeutschen Charakter: so die Ehrenpforte Heideloffs am Fuße

ließ den steilen Berg ersteigbar machen und schuf herrliche Gartenpartien innerhalb der verfallenen Ringmauern. Rein gekarstete Wege ziehen umher, und grüne Wiesenflächen wechseln mit Bosketen und duftenden Blumenbeeten“, (Anm. 95) 10. Zum Fürstengarten U. Zahn, in: Die Walhalla und ihre Landschaft (Anm. 75).

¹²⁴ So bei Schuegraf (Anm. 49), Pangkofer (Anm. 57) und Müller (Anm. 95).

¹²⁵ Zit. Nach Ratisbona und Walhalla, Denkschrift auf die Festfeyer bei der Anwesenheit Ihrer Königlichen Majestäten von Bayern in Regensburg sowohl als bey der Grundsteinlegung der Walhalla nächst Donaustauf, 16. bis 19. Oktober 1830 (1931) 123.

¹²⁶ J. A. Pangkofer (Anm. 57) 10.

¹²⁷ S. dazu Stolz, 39 ff. und 43 ff. Zu Eisenlohrs Entwurf, von Stolz nicht erwähnt, Klaus Döhmer, „In welchem Style sollen wir bauen?“, Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil (1976) 15, 61.

¹²⁸ Etwa in der Thurn und Taxisschen Gruftkapelle, 1836—42, von Karl Victor Keim, dem Onkel Karl Heideloffs.

der steinernen Brücke „in der Bauart des 11ten Jahrhunderts“¹²⁹ und 12 Jahre später an der gleichen Stelle ein neugotischer Triumphbogen von Reichlin¹³⁰. Neugotisch war der Silberpokal, den der Bürgermeister Regensburgs dem König vor dem Rathaus überreichte und auf altdeutsche Art der Auszug der kostümierten Regensburger Schützen¹³¹. Auf einer Schützenscheibe, die zu dem Schießen anlässlich der Grundsteinlegungsfeierlichkeiten angefertigt wurde, wird das Heterogene zwischen dem Bauprojekt und der altdeutschen Stimmung der Bürgerschaft besonders markant dargestellt¹³². Auf der Tafel, welche die Form eines gotischen Retabels hat, ist König Ludwig mit dem Modell Walhallas zu sehen, während er von Ratisbona die Stadtschlüssel empfängt. Schützen in bunter altdeutscher Tracht umringen das Paar, während im Hintergrund der Burgberg von Donaustauf und der noch unbebaute Bräuberg in der Sonne aufleuchten.

Diese Polarität ist noch heute sichtbar im Kontrast zwischen mittelalterlicher Burgruine Donaustauf, „byzantinischer“ Salvatorkirche und griechischer Walhalla, auf anderer Ebene auch im germanischen Figurenprogramm und der antiken Gestalt des Tempels¹³³. Klenze ist dieser Stilgegensatz nicht entgangen. Er hat ihn bildhaft in seinem Gemälde mit Walhalla und Salvatorkirche eingefangen sowie literarisch in seiner Dokumentation zur Eröffnung Walhallas formuliert: „Sehr reizend und durch den Gegensatz imponierend, erscheint ganz in der Nähe, auf einem steil gegen den Fluß abfallenden Felsen, die malerische Ruine der im dreissigjährigen Kriege gebrochenen Veste Donaustauff . . .“¹³⁴. Solche Äußerungen bei dem „eingefleischten Hellenisten“ Klenze sind das Ergebnis eines historischen Prozesses, in dem Stilgegensätze sich vor dem Hintergrund der Geschichte und ihres naturanalogen Wachstums bzw. Zerfalls auf-

¹²⁹ Ratisbona und Walhalla (Anm. 125), 80 f. Seine interessante historische Ikonographie ebda. erwähnt.

¹³⁰ Entwurf im Museum der Stadt Regensburg.

¹³¹ Zum Pokal Ratisbona und Walhalla, 76, 78, mit Ansicht. Zum Schützensauszug S. 88 ff., Darstellung (Lithogr.) auf Klapptafel. Zur Kostümierung versuchte man, wie aus Akten im Stadtarchiv Regensburg hervorgeht, echte Rüstungen aus München zu bekommen. König Ludwig bemerkte dazu: „Wenn es eine andere Stadt tut, so ist es Maskerade, hier aber ist es geschichtlich!“ (S. 88).

¹³² Im Museum der Stadt Regensburg. Vielleicht eine Gelegenheitsarbeit des Malers Hans Kransberger.

¹³³ Ettlinger, 63. J. Traeger, in: Die Walhalla und ihre Landschaft (Anm. 75). Vgl. auch Anm. 17.

¹³⁴ Leo von Klenze, Die Walhalla in artistischer und technischer Beziehung, München 1842 (mit 12 Kupferstichen), Vorwort. Die Beziehung zur Burgruine Donaustauf wird durch die Tatsache erhellt, daß sie von dem erwähnten Thurn und Taxisschen Baurat Keim (vgl. Anm. 128) zur Grundsteinlegung 1830 den Prospekt einer Ritterburg erhielt. H. Dünninger, Jean Baptiste Metivier und Karl Victor Keim in ihrer Bedeutung für das fürstliche Bauwesen, in: Thurn und Taxis-Studien 3 (1963) 323. „Das obere Schloß Sr. Durchlaucht war in eine Ritterburg der gotischen Vorzeit wie durch Zauberhand umgeschaffen. Von den zackigsten Zinnen wehten Nationalflaggen, und über dem altertümlich dekorierten Thore stand mit altgotischen Buchstaben: IN TRAV FAST (in Treue fest) . . .“ Nach der Grundsteinlegung und einem Déjeûner im neuerbauten Donaustauer Schloß des Fürsten von Thurn und Taxis machte die Gesellschaft einen Spaziergang auf die Höhe des Schloßberges, „um die malerischen Ruinen der alten, durch die Schweden zerstörten Feste Stauf zu besichtigen, in deren Mitte eine Meilenweit sichtbare National-(Riesen-)Fahne flatterte.“ Ratisbona und Walhalla, 115 und 128.

heben. Abgesehen von den malerischen Kompositionen seiner späten Gemälde sind es Äußerungen in seinen *Aphoristischen Bemerkungen* von 1838, die den romantisch-historistischen Geist durchscheinen lassen. So schreibt Klenze in einem Plan zur Gestaltung der Akropolis: „Alle antiken Mauern blieben dabei verschont und vielleicht auch einige malerische Theile der neuen Festungswerke, als z. B. der Thurm der Florentiner Acciajuoli, eine venetianische Bastion neben den Propyläen u. s. w.“¹³⁵. Freilich warnt Klenze davor, solche Kontraste, die die Zeit gebildet hat, zu imitieren: „Dieser Behandlungsart zur Seite steht jedoch die Gefahr, architektonische Gruppen und Effekte *gewaltsam zu suchen*, welche nur *der Zufall* in glücklichen Fällen gewähren kann, und welche, wenn man sie erreichen *will*, leicht zu den manierirten Modekompositionen der englischen Garten-Cottages führen“¹³⁶.

Es war aber gerade der Landschaftsgarten gewesen, der den Stilkontrast der Bildungsarchitektur ins Bewußtsein gebracht hatte. Zwar waren sich schon die klassischen Gartentheoretiker wie Hirschfeld und Repton einig, daß man nicht einen „ägyptischen Obelisk, eine griechische Rotunde, ein römisches Grabmal, eine gothische Kirche“¹³⁷ u. s. w. in einem Blickfeld miteinander vereinen könne. Aber die Argumentationsweise dagegen ist noch großteils die des subjektiven Geschmacksurteils. Es entstünden Widersprüche der Bewegungen, die dadurch in der Seele erregt würden¹³⁸. Man müsse also darauf achten, daß sich die Eindrücke nicht widersprüchen, sondern durch ihre Verwandtschaft freundschaftlich untereinander verbänden¹³⁹. Diesen Neutralisierungseffekt konnte in der künstlichen Landschaft des Parks die Bepflanzung erreichen. In der berühmten Anlage von Stourhead etwa, waren Pantheon und gotisches Cottage durch ihre landschaftliche Isolierung in den Augen des gebildeten Gartenliebhabers offensichtlich keine ästhetischen Gegensätze¹⁴⁰.

In der Vorstellung Klenzes mußte dieser Neutralraum zusätzlich noch durch historische Rechtfertigung gedeutet werden. Burgruine Donaustauf und Salvatorkirche konnten nur auf Grund ihrer geschichtlichen Distanz mit der Walhalla zusammengesehen werden¹⁴¹. Dreht man diese Folgerung um, so wird deutlich,

¹³⁵ Leo von Klenze, *Aphoristische Bemerkungen*, gesammelt auf einer Reise nach Griechenland (1938) 423. In dieser nach der Griechenlandreise 1834 entstandenen Schrift wird der Umschwung in Klenzes kunstphilosophischer Haltung sichtbar, die nicht allein mit dem Wort romantisch zu erklären ist, sondern im Geschichtsverständnis Klenzes seine Ursachen hat. Nach Vorstellung Klenzes sollten z. B. auch im Bereich des Thesaions die bedeutendsten Kirchen und die wenigen Moscheen als „historische und oft sehr malerische Denkmale der Vorzeit“ erhalten werden. (S. 428).

¹³⁶ Klenze, *Aphoristische Bemerkungen*, 486.

¹³⁷ Hirschfeld 1, Vorläufige Bemerkungen, 142. Vgl. auch Pückler-Muskau, Sp. 51.

¹³⁸ Hirschfeld 1, 142.

¹³⁹ Hirschfeld 1, 229. Pückler schreibt im Sinne eines historisch reflektierenden Stilpluralismus: „Umfaßt die Aussicht eine sehr weite Landschaft, so mögen allerdings heterogene Gegenstände ohne Nachteil zugleich sichtbar werden . . .“ Sp. 51.

¹⁴⁰ Vgl. Anm. 74. Im Gegensatz zu Repton forderte der englische Gartentheoretiker Richard P. Knight (1808) den *mixed style* von gotischen und klassischen Bauelementen unter Berufung auf Architekturdarstellung bei Lorrain und Poussin. Nehring, 45.

¹⁴¹ Klenze rechtfertigt diesen stilpluralistischen Gedanken in seinem handschriftl. Manuskript: *Architektonische Erwiderungen und Erörterungen über Griechisches und Nichtgriechisches von einem Architekten*, Bayerische Staatsbibliothek München, Hand-

daß die historischen Charaktere der Bauten sich wiederum nur isoliert innerhalb der Landschaftsfolie begegnen sollten. Dazu mußten sie als Idealtypen von ihrer gewohnten Umgebung befreit werden. Die Natur hatte die Aufgabe Kontraste zu bilden.

Dieser Gedanke hat verständlicherweise in der romantischen Gartentheorie Pückler-Muskau seinen Niederschlag gefunden:

„Man denke sich z. B. mitten in den Felsen der Schweiz, zwischen Abgründen und Wasserstürzen, dunkeln Fichten-Wäldern und blauen Gletschern, ein antikes Gebäude, oder einen Pallast aus der Straße Balbi, verziert mit allem Glanz und Schmuck der Architektur, umgeben von hohen Terrassen . . . ein Schritt nur seitwärts in den Wald gethan, und verschwunden . . . sind Schloß und Gärten . . . bis später vielleicht eine Biegung des Weges unerwartet eine Aussicht öffnet, wo in weiter Ferne das Werk der Kunst aus den düstern Tannen von neuem in der glühenden Abendsonne Strahl hervorblüht . . . wie ein verwirklichter Feentraum — Würde ein solches Bild nicht zu den reizendsten gehören, und grade dem *Contraste* seine Hauptschönheit verdanken?“¹⁴²

Purifizierung durch die Natur und gleichsam voyeristischer Ausblick aus einem Wald heraus auf das Gebäude zeigen, daß sein geschichtlicher Charakter als zeitlose ästhetische Reliquie gesehen werden will, nicht mit der Natur verschmelzend, sondern in Antithese zu ihr. „Ein niedliches Lusthaus“ merkt Pückler an, „würde zu jener Wildheit kein passender Contrast seyn, eine imposante Ruine analog und eine schöne Zugabe, aber *gar kein Contrast*“¹⁴³.

Im Landschaftsgarten mag der Stilpluralismus herangewachsen sein. Sein Ziel war dort die subjektive Inbesitznahme durch den Ästheten, der ihn als Monument von alledem, was seinen Charakter stören konnte, fernhalten mußte. Daß in dieser Isolierung, aus der Stimmung heraus, die Objekte vertauschbar werden konnten, zeigt nicht nur die Baugeschichte der Walhalla, sondern wird auch z. B. aus Bemerkungen von Ringeis, dem Leibarzt und Freund Ludwigs ersichtlich, die dieser auf der gemeinsamen Italienfahrt 1818 im Angesicht der Tempel von Pästum machte: „Man kann nicht läugnen, daß die einsame Lage dieser Tempel ihren Eindruck mächtig unterstützt. Stünde der Dom von Köln oder die Stephanskirche von Wien hier!“¹⁴⁴ Schinkel hat solche Architekturtransplantationen zeichnerisch vorgenommen, indem er etwa den Mailänder Dom auf die Höhe von Triest verlegte¹⁴⁵. Mit all diesen Momenten des Kontrastes

schriftenabteilung, Klenzeana I, 9, das gegen die Streitschrift R. Wiegmanns, *Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst* (1839) (der darin Klenzes „Aphoristische Bemerkungen“ angreift) gerichtet ist: So hätten z. B. in Köln schon in historischer Zeit der Dom, St. Maria im Kapitol und St. Gereon einen „Mischstil“ gehabt. Dies sei aus der historischen Entwicklung der Basilika erklärbar (Fol. 88). Möglicherweise ist Klenzes Walhalla-Bild ebenfalls im Anschluß an Wiegmanns Schrift als eine Art Antwort entstanden.

¹⁴² Pückler-Muskau, Sp. 26.

¹⁴³ Pückler-Muskau, Sp. 38. Mit dieser Intention hat man die Walhalla und die Burg ruine Donaustauf zu sehen. Die Ruine kann als Teil der Natur keinen Gegensatz zum Tempel darstellen, höchstens einen Kontrast dazu.

¹⁴⁴ Ringeis I, 451. Schinkel hat z. B. die Isolierung seines Befreiungsdoms mit Hinweis auf St. Peter und dem Lateran in Rom sowie den Campo Santo in Pisa begründet. Georg Friedrich Koch, *Schinkels architektonische Entwürfe im gotischen Stil, 1810—1815*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 32 (1969), 284.

¹⁴⁵ Abb. bei G. F. Koch, *Karl Friedrich Schinkel und die Architektur des Mittelalters. Die Studien auf der ersten Italienreise und ihre Auswirkungen*, in: *Zeitschrift für*

und der Isolierung hängt die Idee des Sockels zusammen. Er ist nicht als Vermittlung zwischen Natur und Bauwerk, sondern als Hervorhebung des Kontrasts, als ästhetische und sakrale Schwelle zu betrachten, die den Denkmalsdomen Schinkels ebenso eignet wie den antiken Monumententwürfen Gillys, Weinbrenners oder Klenzes¹⁴⁶.

Aus dieser gemeinsamen abstrakten Kondition innerhalb des Naturambientes heraus waren *griechisch* und *gotisch* keine Widersprüche, sondern höchstens Gegensätze. Ihre Bedeutung in Hinblick auf die Walhalla wurde aber von allgemeineren Strömungen mitgetragen: der Kontroverse zwischen den Anhängern einer altdeutschen und jenen einer klassischen Kunstrichtung¹⁴⁷. Beide Parteien waren auch innerhalb der Künstlerschaft Ludwigs vertreten und nur durch die eher neutrale Haltung des Königs zu beschwichtigen. Ringseis umriß diese ästhetische Einstellung folgendermaßen:

„Kronprinz Ludwig, obwohl christlich und national gesinnt, hatte doch in schöngeistiger Beziehung eine vorwiegend hellenisierende Bildung erhalten; . . . als nun in Rom ein Cornelius, ein Overbeck, ein Veit und so viele andere hochbedeutende Männer ihren Geist und ihren Gesinnungsernst in die Waagschale warfen, da war es ein Leichtes, den Kronprinzen zu gewinnen, nicht zum *Aufgeben* der bisherigen Ideale, aber zur Erweiterung des annoch *einseitig* Aufgefaßten und Ausgebildeten“¹⁴⁸.

Daß die klassische Kunsteinstellung die gotische in sich mitenthalten könne, war auch der Grundgedanke jener berühmten Dekoration von Cornelius für das Künstlerfest, das die deutschen Künstler in Rom König Ludwig zu Ehren am 29. April 1818 in der Villa Schultheis veranstalteten. Der Prospekt im Hauptsaal enthielt drei Bogen auf Pfeilern in Grisaillemalerei, oben mit transparenten, von hinten erleuchteten Lunetten-Gemälden, unten mit Nachahmungen „in halberhobener Arbeit“. „In dem mittelsten der drei Bogen war zu sehen: in einer großen Landschaft, die vorn in reichen Blumenteppeich, hinten in's blaue Meer sich verlor, eine hohe breitastige Eiche, jener vom königlichen Sänger genannte Baum“, darunter die Dichtkunst, links Musik, Malerei, rechts Baukunst und Bildhauerei. „Zu beiden Seiten des Hintergrundes gebirgige Meeresufer, links eine Kirche im deutschen Styl, rechts ein griechischer Tempel mit einem Mausoleum.“ Im linken Bogen bewegte sich ein Zug von Künstlern heran: vorne Dante, ihm folgend David, dahinter Phidias und Giotto, dann Homer und weiter rückwärts Wolfram von Eschenbach, Erwin von Steinbach, Dürer, Raphael, Michelangelo, Holbein, Fiesole, Shakespeare, Cervantes u. a., alle im „eigenthümlichen Kleide“. Im rechten Bogen war der Zug der Kunstbeschützer zu sehen: Perikles mit Mäzenas, Augustus, Karl der Große, Lorenzo di Medici, die Päpste Leo X. und Julius II.; Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, König Franz I., Kaiser

Kunstgeschichte 29 (1966), 177 ff. Schinkel wollte 1804 ein Werk publizieren mit der Freiheit, einzelne Teile auszutauschen und mit besseren am selben Ort gefundenen zu ersetzen (S. 181).

¹⁴⁶ Zur Sockelidee bemerkt Schinkel (im Zusammenhang mit der Petrikirche) „Das Christentum zieht den Menschen aus der Welt ab, um ihn innerlich zu erheben.“ Ästhetisch ergebe sich Ruhe und wohlthätige Festigkeit. Zit. nach Koch (Anm. 145) 219, Anm. 88. Vgl. dazu die Funktion der Architektursockel auf Schinkels Gemälden.

¹⁴⁷ Die zahlreichen zeitgenössischen Aufsätze zu diesem Thema bei Döhmer (Anm. 127) aufgezählt.

¹⁴⁸ Ringseis 1, 501 f.

Maximilian, hinten ein Bischof von Köln mit einem Dogen von Venedig und dem Bürgermeister einer deutschen Reichsstadt. Der sinnige Toast des Kronprinzen lautete: „Möchten alle Deutschen so einig sein, als wir es heute sind“¹⁴⁹.

In diesem Programm sind, ungeachtet seiner musischen Intention wichtige Elemente Walhallas enthalten. Die Vereinigung der antiken und italienischen Künstler und Mäzene mit den deutschen versöhnt den Dualismus, der in den beiden Bauwerken angedeutet ist. Aber auch die *große Landschaft* und die *Eiche*, als heiliger Baum sowohl der Griechen als auch der Germanen ambivalent, sind vereinigende Zeichen der heterogenen Stile. Man weiß, daß dieses Fest, bei dem auch Klenze zugegen war, große Beachtung im In- und Ausland fand und daß Ludwig darin die Grundlagen für seine künftige Kunstpolitik sah¹⁵⁰.

Zehn Jahre danach hat Eduard von Schenk in seinen gekünstelten Schauspielen den Tenor diese Programms literarisch wieder aufgegriffen, freilich vor dem Hintergrund einer polemischer gewordenen Stildebatte. In genuin romantisch-historistischer Fiktion läßt er in dem Stück „Albrecht Dürer in Venedig“ (1828) den Nürnberger Maler mit Tizian und Giorgione zusammen treffen. Im Widerstreit der Kunstrichtungen, der sich auch auf soziohistorische Unterschiede zwischen den beiden Ländern beruft, versöhnt schließlich der Gedanke an die eine Kunst „bei welschen Pinien und deutschen Eichen“¹⁵¹.

In einem allegorischen Vorspiel zu Goethes Gedächtnisfeier mit dem Titel „Alte und neue Kunst“, das 1832 in München aufgeführt wurde, spielen die Genien Melpomene als Protagonistin der alten Kunst und Romantia, als Vertreterin der mittelalterlichen Kunst ihre Vorzüge gegeneinander aus. Als Bühnenbild war ein griechischer Säulengang mit Büsten griechischer Dichter zu sehen, der im Verlauf des Streits teilweise zerstört und durch ein „gothisches Gebäude“ mit den durchsichtig gemalten und beleuchteten Bildnissen Shakespeares und Calderons“ ersetzt wurde. Als historische Versöhnung erscheint dann der Genius der Poesie mit dem neuen Titanen Goethe:

„Die Griechenkunst soll an dem Arm der neuen /
Die Menschen hier erheben und erfreuen“.

Der *Bund der alten mit der neuen Kunst* kann nun vor einem kleinen Tempel mit Goethes Büste geschlossen werden. Der Chor der Alten und der Ritterchor vereinen sich zu zwei großen malerischen Gruppen, wie Schenk in der Regieanweisung schreibt¹⁵².

Man möchte annehmen, daß Klenze den König mit seinem Walhalla-Gemälde auf diese Exempla historischer Versöhnung zwischen griechischer und mittelalterlicher Kunst aufmerksam machen wollte und über den allegorischen Gehalt hinaus in der Darstellung einer echten topographischen und architektonischen Situation die Bauform Walhallas nachträglich zu legitimieren suchte¹⁵³. Die tatsächliche Dimensionierung der Salvatorkirche und ihre Entfernung von der

¹⁴⁹ Ringseis 1, 523 f.

¹⁵⁰ Reidelbach, 43.

¹⁵¹ Sämtliche Schauspiele von Eduard von Schenk (1833) 2. Teil, 125 ff.

¹⁵² Sämtliche Schauspiele von Eduard von Schenk, 3. Teil, 151 ff.

¹⁵³ Eine solche künstlerische Demonstration wäre auch in der von Friedrich Pecht erzählten Anekdote über die Wirkung eines Walhalla-Gemäldes auf den Bau enthalten gewesen. Zit. bei Leo von Klenze, Ausstellungskatalog (Anm. 2), 160. Stolz, 339, Anm. 193.

Walhalla ließ keinen Zweifel bestehen, welcher Bauart die Zukunft gehören sollte.

Für Klenze bedeutete diese programmatische Gegenüberstellung aber noch mehr als nur eine durch Landschaft und Versöhnungswille überwundener Dualismus. Als umfassend humanistisch gebildeter Mann hatte er in mehreren Schriften eine Kunstgeschichtstheorie entwickelt, in deren Licht seine eigenen Bauten und ihr Verhältnis zur Historie eine Art wissenschaftlicher Interpretation und Legitimation fanden. Als Vertreter der klassischen Baukunst war er der Auffassung, die griechische Kunst stelle einen absoluten Höhepunkt in der menschlichen Geschichte dar, da sie aus zwingender Notwendigkeit entstanden sei und in ihrer charakteristischen Form Göttliches und Menschliches, Pathos und Ethos verbinde. Nur eine solche Kunst verdiene den Namen *Architektur*¹⁵⁴. Seit der Menschwerdung Jesu Christi gebe es keine Entwicklung mehr in der Erkenntnis, sondern nur noch Ausbildung und Ausbreitung¹⁵⁵. Das Mittelalter habe an dem Mangel von Vorbildern gelitten:

„Was der Schönheit und Wahrheit entzogen ward, ward durch redliches Gefühl, wahrhaft frommen Sinn, welcher selbst bey dem bessern Styl späterer Zeit oft unerreicht geblieben, und eine sehr schätzenswerthe individuelle Lebendigkeit ersetzt. Aber dieser Weg der Kunst, als er herrschte, ganz natürlich, lobenswerth und zeitgerecht, ist für unsere Zeit abgeschlossen und unzugänglich“¹⁵⁶.

Dennoch müsse man die mittelalterliche Kunst in ihr volles Recht treten lassen, denn die Geschichte, besonders in ihrer heroischen Epoche sei der Stützpunkt aller Kunst. Außerdem könne das Prinzip christlicher Architektur nur durch Beleuchtung ihrer Geschichte entwickelt werden¹⁵⁷.

In diesen Sätzen äußert sich nicht mehr der Vertreter eines winckelmannschen Geschmacksklassizismus, sondern ein Befürworter historisch reflektierter Kunstphilosophie, die von Herder ausgehend Denker wie Friedrich Schlegel, Schelling und Hegel beeinflusst hatte¹⁵⁸. Freilich, auch die Anhänger einer nationalen altdeutschen Bauweise erblickten in den geschichtstheoretischen Programmen der Philosophen die Legitimation, das Prinzip der mittelalterlichen Bauweise, vor allem das der Gotik, zu erneuern. Klenze hingegen sah darin eine Epoche, die nicht künstlich wiederbelebt werden könne, deren Bauten man allenfalls wiederherstellen sollte. Für das Bauen der Gegenwart gelte es, das absolute Prinzip griechischer Baukunst zu verlebendigen und aus den Bedürfnissen der Zeit neu zu entfalten¹⁵⁹.

Die komplizierte historische und kunstethische Theorie, die Klenze mit wissenschaftlichem Anspruch vertrat, zwang ihn, um die Richtigkeit seiner Anschauungen zu beweisen, oft zu sophistisch-räsonnierender Argumentation, die dann auch

¹⁵⁴ Leo von Klenze, Versuch einer Wiederherstellung des toskanischen Tempels nach seinen historischen und technischen Analogien (1821), 84.

¹⁵⁵ Klenze, Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus, 1.

¹⁵⁶ Klenze, 6.

¹⁵⁷ Klenze, Einleitung, V.

¹⁵⁸ Herder sagt in einem Aufsatz „Über Denkmale der Vorwelt“: „Der Erklärung der Denkmäler ist es nicht vorteilhaft, wenn man die Völker, unter denen sie errichtet worden, abgetrennt, und gleichsam so isoliert betrachtet, als ob keine mehr auf der gewesen wären“, in: Zerstreute Blätter, 1792 (Anm. 9), 56.

¹⁵⁹ Klenze, Anweisung zur Architektur der christlichen Cultur, 14.

den Widerspruch anderer Architekten herausforderte¹⁶⁰. Die Form des griechischen Tempels etwa habe als allgemeingültige Norm in den frühchristlichen und byzantinischen Basiliken weiterexistiert. Niederschläge dieser kurzgeschlossenen Hypothese finden sich in Klenzes Gemälden, z. B. seiner Ansicht von der Insel Zante, wo er im Gegensatz zur vedutenhaften Skizze deren mittelalterliches Kirchengebäude als griechischen Prostylon-Tempel uminterpretiert und auch die flankierenden ländlichen Hütten als monumentale antike und mittelalterliche Paläste erscheinen läßt. Als Titel führt der Künstler an: „Zante im 8. Jahrhundert, nach den Ruinen restaurirt“¹⁶¹. War Klenzes Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus noch geschichtstheoretischer Ausdruck eines praxisbezogenen Klassizismus, so machten sich in seinen 16 Jahre später erschienenen *Aphoristischen Bemerkungen* mehr und mehr romantisch-historistische Tendenzen breit. Im Zusammenhang mit der Donaustauer Salvatorkirche verdienen vor allem seine darin enthaltenen Ansichten über den byzantinischen Baustil Beachtung. Bei aller Verwilderung der Architektur hätten sich nämlich darin Spuren der hehren Zeit erhalten und der Arianismus, der mehr zu den Begriffen des Judaismus und Helenismus hinneigte als die abendländische Kirche, habe in seinen architektonischen Bildungen mehr antike Elemente und Analogien enthalten. „Das gewölbte Konsolgesimse z. B.“ — Klenze meint damit den Rundbogenfries — „ist eine solche Bildung, welche mit klassischem Sinne jedoch nur erst dann erfunden werden konnte und mußte, als das allgemeine Elend der Zeit nicht mehr gestattete, aus den Steinbrüchen große Blöcke für die Gesimse zu gewinnen, sie kunstgerecht zu bearbeiten und in große Höhe zu heben“¹⁶². Klenze rechtfertigt dann sogar die Bauweise des Mittelalters, indem er sie in der Antike verankert:

„Ebenso glauben wir in der lombardischen, venetianischen und maurischen und selbst in der romantischen Architektur, welche sich des gebrochenen Spitzbogens bediente, vielleicht ebenfalls als Residuen alter Kunst, vielleicht als Ergebnisse historisch sehr bedeutender Richtungen des menschlichen Geistes und religiöser Begeisterung, Elemente einer Architektonik zu sehen, welche mit den unumstößlichen Grundsätzen antiker Baukunst vereinbar sind“¹⁶³.

Aus dieser merkwürdigen Theorie wird nicht nur das Interesse verständlich, das er der mittelalterlichen Salvatorkirche angedeihen ließ, sondern auch die Gegenüberstellung zur Walhalla, die im Gemälde deutlich hervortritt. Beide Bauwerke konnten trotz historischer Distanz als Zeugnisse einunddesselben architektonischen Prinzips gelten: das eine als christliche Überlieferung antiker Bau-

¹⁶⁰ Vgl. Anm. 141.

¹⁶¹ Leo von Klenze, Ausstellungskatalog, G 22 (N. Lieb) und Z 168, 190 (F. Hufnagl). Vgl. dazu Klenzes Bemerkung in Ancona anlässlich seiner Griechenlandreise 1834: „Die herrliche Aussicht von San Ciriaco, welche hierunter wohl den ersten Rang einnimmt, tritt erst recht hervor, wenn die Einbildungskraft hier an die Stelle einer barbarischen Mißgeburt, wie die jetzige Kirche ist, die Säulen-Hallen des ehem. Aphroditen-Tempels wiederherstellt.“ *Aphoristische Bemerkungen*, 5.

¹⁶² Klenze 362.

¹⁶³ Klenze, 479. Schon in der „Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus“ vertritt Klenze die Auffassung, die Kirchtürme hätten sich als Glockenhäuser von römischen Septizonien und Grabmälern her (Palmyra, Rom) entwickelt, vgl. Klenze (Anm. 86) 10 und 18.

kunst, das andere als deren Renovatio. Analog erheben sich beide über Denkmalssockeln und sind über Treppen erreichbar: die Wallfahrtskirche wird in ihrer Umgestaltung zum wiederhergestellten historischen Monument des Christentums, das neu erbaute Nationaldenkmal zum quasireligiösen Wallfahrtstempel. Diese Verschränkung drückt sich nicht zuletzt in der Darstellung von Kirche und Tempel aus. Beide liegen in der gleichen perspektivischen Fluchtlinie. Das Mittelalter läßt sich mittels symbolischer Perspektive auf die Antike zurückleiten.

Es liegt nahe, in Klenzes Walhalla-Gemälde diese historische Symbolik zu erweitern. Mochte der im Morgenrot aufleuchtenden Walhalla die Idee eines neuen vereinten Deutschlands entsprechen, so beschwor die Salvatorkirche als bildhaftes und zugleich ideelles Repoussoir den christlichen Gedanken abendländischer Tradition herauf ¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Bei der Einweihung Walhallas wurde dieser Bezug auch auf andere Weise angedeutet. Als es dunkel geworden war, konnte man von der Donaustauffer Gegend aus die Lichter eines 60 Fuß hohen Kreuzes sehen, das man auf dem Dreifaltigkeitsberg aufgestellt hatte. Adalbert Müller (Anm. 95) 27. Allgemeine Zeitung und Regensburger Zeitung vom Oktober 1842.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Museum der Stadt Regensburg	Abb. 1, 2, 3, 7, 8, 9, 14, 16, 17
Stadtmuseum München	Abb. 12, 13
Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt	Abb. 10, 11
Deutsche Fotothek Dresden	Abb. 4
Universitätsbibliothek Uppsala	Abb. 6
Bayerische Staatsbibliothek München	Abb. 18
Repros	Abb. 5, 15, 19

